سُلطة اللسان:

شيموس هيني

حاصل على جائزة نوبل 1995

ترجمة

أسامة إسبر



شيموس هيني

سلطة اللسان

ترجمة: أسامة إسبر

الطبعة الأولى: 2012

بدايات للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا ـ جبلة ـ مجمّع الروضة التجاري

هاتف:807826 - 41- 00963

دمشق، ص. ب: 30833

البريد الإلكتروني

bidayat2007@yahoo.es

شيموس هيني

سلطة اللسان

ترجمة: أسامة إسبر

https://telegram.me/maktabatbaghdad

حالة نيرون الممتعة، كونياك تشيخوف، ومقرعة الباب

في ألف وتسعمئة واثنين وسبعين، وفي مساء أحد الأيام، رتبت في بلفاست موعداً مع صديقي المغنّي ديفد هاموند. واتفقنا على اللقاء في أستوديو لكي نسجل شريطاً من الأغاني، والقصائد، لصديق مشترك في ميشغيان. كان الشريط سيُرسل من أجل ذكرى حفلة حضرها صديقنا منذ بضعة شهور، وتم التعبير فيها عن الألحان والمقاطع الشعرية باقتناع كبير. كانت المناسبة ممتعة جداً، وكان الهدف من الشريط هو تعزيز تلك السعادة والشمولية، اللتين توجد الأغنية ـ أعني الشعر والموسيقى ـ لكي تُغنيهما في المقام الأول. لكننا لم نسجّل الشريط، لأن عدة انفجارات حدثت في المدينة ونحن في طريقنا إلى الأستوديو، وامتلأ الجو بأصوات سيارات الإسعاف والإطفاء. وصلت أنباء عن ضحايا، وكانت فظاظة رجال أمن الـ «بي بي سي»، الذين سجلوا اسمينا وفتشونا قبل الدخول واضحة. لم نعرف ما الذي حدث أو ماذا نتوقع. وكان صوت سيارات الإسعاف المزعج، الذي يولِّد الغم في القلب، متواصلاً.

لم تحدث موسيقى الغيتار الذي أخرجه ديفد هاموند إلا تأثيراً قليلاً وسط صخب كهذا. بدت فكرة الغناء كأنها إساءة لمعاناة الآخرين. لم يستطع ديفد أن يرفع صوته في تلك اللحظة المحزنة. حزم الغيتار مرة أخرى، وانطلقنا في السيارة، في المساء الصاخب.

أبدأ بهذه القصة لأنها تضفي بعداً درامياً على توتر يشكِّل الموضوع الضمنيَّ لكثير من المقالات التي بين دفتي هذا الكتاب. وهو توتر يتعرض له جميع الفنانين، كما يتعرض له الأطفال الذين يمتلك آباؤهم وأمهاتهم مزاجاً مختلفاً. الطفل في هذه الحالة هو الشاعر، والوالدان هما الفن

والحياة. ذلك أن الفن والحياة يلعبان دوراً في صناعة أي شاعر، وكلاهما يجب أن يُحب ويُشرّف ويُطاع. ولكن غالباً ما يُنظر إليهما على أنهما في صراع، ويعاني الشاعر من هذا الصراع، على نحو عاطفي مستمر. ويشعر أن خياراً بين الاثنين، لا رجعة عنه، سيُبَسِّط الأمور. وبالطبع، هناك في العمق القصيِّ، وعيٌ أكيد بأن حلاً بسيطاً كهذا، أو تحلّلاً، غير ممكن. لكنَّ العقل المتيقِظ يرغب، باستمرار، بتحالف جليٍّ، دون تعقيد أو تناقض.

ربما كانت كلمتا الفن والحياة غير معبّرتين، لهذا دعونا نُعَبِّر بنحو أكثر ميلودرامية، ونسميهما الأغنية والمعاناة. ما كنت أجربه أنا وديفد هاموند، على مستوى أكثر مباشرة، ووضوحاً، هو شعور بأن الأغنية تشكل خيانة للمعاناة. وإذا ما عدنا إلى الوراء قليلاً، إلى تفسير أنموذجي للموقف، وإن كان ساخراً: لو عزفنا وغنينا وقرأنا قصائد آنذاك لبدونا وكأننا نحاكي المغني والعازف نيرون، الذي عزف على الكمان بينما كانت روما تحترق. منذ ذلك الوقت اعتُبِرَ فعل نيرون مثالاً على غياب المسؤولية البشرية، هذا إن لم يكن على قسوة الفؤاد، ويمثّل هذا، تقليدياً، تنازلاً عن الحاجة الغريزية المعتادة، التي يشعر بها الكائن البشري في مواقف كهذه لكي يتفجّع أو يحاول درء المصيبة، وصار من المعروف أنه يرمز إلى أفعال طائشة، إلى حد الوقاحة. وعديمة الفائدة، إلى حد الصفاقة. والواقع أنه لم يمتلك أحد كلمة جيدة لكي يقولها لنيرون، ولم يستطع أحد، أن يلومني أنا وهاموند لأننا صمتنا أثناء سماع صفارات الإسعاف: سيُعدُّ الغناء وقراءة القصائد في ظروف كهذه ترفاً مستحقاً للوم.

أو هل سيكون كذلك؟ لماذا يجب أن تشكل الشهادة الممتعة للموسيقى والشعر إهانة للحياة؟ أحد الأجوبة، بالطبع، هو أنه من المحتمل أن

يتحقق رضا ذاتي، أو انعزال عن الواقع في أغنية ما وفنٍّ ما، ويشكِّلُ هذا، في حد ذاته، الإهانة. إن هذا الإدراك. للإبهام الذي يمكن أن ينطوي عليه الفن. فُرض، كما هو معروف، على الشعراء الذين جربوا الفجوة بين الواقع ولغة التعبير، في خنادق فلاندرز أثناء الحرب العالمية الأولى،ومنذ تلك اللحظة في قرننا أصبحت اليقينيات القوية، والراسخة، حول الانسجام بين الحقيقي والجميل مثيرة للشبهة. وكان الشاهد الكلاسيكي (Locus Classicus) لكلٍّ هذا موجوداً في حياة وشعر الشاعر الإنكليزي الشاب ويلفريد أوين (Wilfred Owen)، الذي مات على الجبهة سنة 1918. ومنذ أن نشر إدموند بلندن قصائد أوين ومذكراته في 1931، سكن هذا الشاعر الشجاع والمرهف خلفية الذهن الأدبي كنوع من التحدي. وقد عبّر جيوفري هيل عن هذا التحدي، ببساطة، في هذه الأبيات:

هل ينبغي أن يناصر الرجال ما يكتبونه
كما لو أنهم قرب أسرّة معسكرهم أو أسلحتهم
أو رفاقهم المصابين بصدمة القذيفة بينما هم يعانون ويبكون؟

ما يجعل سؤال هيل نقيضاً كبيراً هو حقيقة أنه صِيغَ بمفردات قاموس حرب عالمية أولى. هل ينبغي أن تكتب شيئاً أنت غير جاهز لكي تعيشه، أو أن تموت من أجله؟ ما الذي عناه هوراس حين كتب: «من العذب والملائم أن يموت المرء من أجل بلاده». هل من العذب والصائب أن تموت من أجل مسقط رأسك؟ سأل أوين حتى بشكل أكثر وحشية: ماذا يعني شاعر القرن العشرين، حين يكرر هذا النوع من اللغة الغامضة والمعزية، على مسافة آمنة من الجبهة، حيث يحدث الموت الحقيقي؟ هدفتْ قصائده إلى إثارة الغضب لا العزاء. كُتبتْ نتيجة صدمة الخداع التي سببها التعبير الفني التقليدي، وخاصة التعبير عن فكرة أن الموت

من أجل بلادك جميل. وفي مقدمة لم ترَ النور إلا بعد موته قبل أسبوع من الهدنة سنة 1918، أكد أوين أن لا علاقة لقصائده بهذا التأويل اللطيف والمقبول عن الجميل الذي يدعوه باحتقار: «الشعر». فالأمر برمته هو، مضاد للبطولة على نحو مثير للغضب:

ليس هذا كتاباً عن الأبطال. فالشعر الإنكليزي غير مؤهل حتى الآن للحديث عنهم.
وليس عن الأفعال، أو الأراضي، أو أي شيء يتعلق بالمجد،
وليس عن الشرف والجبروت والفخامة والهيمنة أو القوة،
إنه عن الحرب.
قبل كل شيء أنا غير مهتم بالشعر.
موضوعي هو الحرب، وشفقة الحرب
الشعر هو في الشفقة.

كانت هذه المراثي معزية لذلك الجيل الذي فقد إيمانه بأي معنى. ويمكن أن تكون معزية للجيل التالي. كلُّ ما يستطيع الشاعر فعله اليوم هو التحذير. لهذا يجب أن يكون الشعراء الحقيقيون صادقين.

ما يتطلبه هذا الصدق واضح في الهجوم العنيف الذي شنّه على القلعة المتكلّفة للشعر الرعوي الإنكليزي في أبيات كهذه:

إذا كنت تستطيع أن تخطو أيضاً في أحلام خانقة
خلف العربة التي قذفناه فيها،
وتراقب العينين البيضاوين تذويان في وجهه،
وترى وجهه المتدلي كوجه شيطان مريض من الخطيئة،
لو تستطيع أن تسمع، عند كل رجّة، الدم
يخرج كغرغرة من الرئتين النازفتين،

قبيحاً كالسرطان، مراً كمضغة
كقروح نتنة، لا تُعالج، على ألسنة بريئة،
فإنك، يا صديقي، لن تكذب بحماسة عالية كهذه
على الأطفال المتحمسين لمجد يائس
الكذبة القديمة: *من العذب والملائم أن يموت المرء من أجل بلاده.*

هكذا عاش أوين ما كتبه بحيث بدا تقريباً كأنه محا الخط الفاصل بين الفن والحياة: ما يمكن أن نسميه طهارته هو مجال قوة يُنحّي أي شيء يمتلك امتيازاً كالنقد الأدبي. وتمتلك قصائده قوة الشهادة الإنسانية، فهي تذكارات شهيد بحيث أن أي إقحام للجمالي يمكن أن يُشعر به كشيء غير لائق. وهكذا تؤثر الحقيقة بحيث يبدو كأن البعد الجمالي لا علاقة له بالموضوع. وأذكر أنني شعرتُ بذلك بقوة شديدة حين كنت أحاضر في جامعة كوين منذ عشرين عاماً. وكان جزء من وظيفتي هناك هو أن أقنع الطلاب بقوة الشعر وحقيقته، وعلى ما يبدو كانت الحرب العالمية الأولى مثالاً رائعاً للحظة عمل فيها الشعراء كأشخاص فعّالين وأبطال في حياة أزمنتهم. كان أوين ضد عنف الحرب، ضد إبادتها التدنيسية والجماعية للحيوات، كان معارضاً حيّ الضمير وطبيعياً. ولكنه حين خضع للتدريب وقاد الرجال إلى الموت تصرّف بطريقة تنافي ضميره الشخصي من أجل أن يُنجز ما رأى أنه هدف أعظم، وهو إيقاظ الضمير العام. «ينبغي أن يكون الشعراء الحقيقيون صادقين». كل ما يستطيع أن يفعله الشاعر اليوم هو أن يحذّر: لا يمكن تنفيذ هذه الأوامر، بفعالية، إلا إذا كان الشاعر الذي يحذّر، أو يقول الحقيقة، يفعل ذلك عبر سلطة التجربة، وتبرير عالم الخدمة العسكرية. بالتالي، عانى أوين من جهد أداء ما أدرك معظم البشر أنه واجبهم الوطني، غير القابل للشك، من أجل أن يحظى بحق أن يسأل إن كان يشكل واجباً بالفعل. دخل في ما

استنكره لكي يستطيع أن يستنكر ما دخله: اكتسب حق كتابة الأبيات بذهابه إلى الجبهة، ولا يستطيع أحد ممن قرأ قصائد أوين ورسائله أن يستخفّ بكلفتها فيما يتعلق بالصدمة والشجاعة وتحطُّم القلب.

هكذا من السهل تبجيل هذا الشاعر كشخص مقدس، كضحية، أو كبش فداء، كرجل عنف رقيق، على نحو ينطوي على مفارقة، برشاش في يد وإقرار بالخطأ في الأخرى. إلا أن تبجيله بهذه الطريقة، كشخصية شجاعة، كشخص يجعل جوهره الأخلاقي بقيتنا نشعر أننا بلا أخلاق، سيبدو كأنه خارج الموضوع حين نبدأ بفعل ما فعلتهُ أنا، بين فينة وأخرى، في تلك المحاضرات منذ عشرين عاماً: أي إبداء ملاحظات نقدية، منتقصة من القدر، حول النعوت العنيفة والأسماء في أبيات أوين التي اقتطفْتُها. هنا، مرة أخرى، جاءت تلك اللحظة من اللقاء الحاسم بين الفن والحياة. وهنا، مرة ثانية، يبدو الاعتبار الفني ـ الحاجة إلى الاقتصاد البلاغي ـ كأنه زائد وتافه حين تفكر بما يكمن وراء الكلمات. لكنني لم أكن مهتماً بأن يستوعب الطلاب الشهادة الاجتماعية والسياسية للشعراء فحسب، بقدر ما كنت مهتماً بما كان جيداً على المستوى الفني أيضاً، وكذلك بما كان صادقاً بعامة. وبدا لي أنه كان من السهل على الطلاب فهم قصيدة «موت المرء من أجل بلاده»، التي مكنتني من خرطهم في مسألة الكتابة المنمّقة. سوف أسأل:هل أوين يبالغ هنا؟ في خمسة أبيات لدينا: «كوجه شيطان مريض من الخطيئة»، «غرغرة»، «نتانة»، «مرٌّ كمضغة قروح نتنة لا تُعالج». ألا يبالغ قليلاً في إلحاحه؟ أليس واضحاً قليلاً؟ وشعرتُ أيضاً، بالإضافة إلى إحساسي بالذنب من تطفل كهذا، أنَّ طرح الأسئلة كان مُصيباً. غير أنّه كان هناك تفاوتٌ شاسعٌ بين النقد غير المبرر الذي كنت أُطبقه على القصيدة، والثمن الكبير الذي دفعه الشاعر من خلال معاناته العاطفية والجسدية، لكي يبدعها.

كان ويلفريد أوين وآخرون من أمثاله في خنادق فلاندرز أوّل نموذج للشاعر الذي ظهر باطراد في حوليّات أدب القرن العشرين، والذي حام كطيف فوق جميع الشعراء الذين كتبوا فيما بعد. وكان الاسم المختزل الذي وضعناه لهذا الشخص هو «الشاعر الشاهد»، الذي يمثّل تضامن الشعر مع الهالكين والمحرومين والضحايا والفقراء. والشاهد هو أي شخص يجمع، بالضرورة، بين الإلحاح على قول الحقيقة، والاضطرار للوقوف مع المضطهدين، أي مع فعل الكتابة نفسه.

كان المصير المأساوي لعدة شعراء في الاتحاد السوفييتي، وبلدان الكتلة الشرقية، هو أن يشعروا «بهذه الدعوة إلى أن يكونوا شهوداً» بنحو أكثر تطرفاً من معظم الآخرين. ومن أجل أن يدرك المرء أنه لا شاعر يخلو من وعي هذه الحيوات النموذجية العظيمة ينبغي أن يفكر أيضاً بالشاعر السكوتلندي الغيلي* سورلي ماكلين في الثلاثينيات، الذي عاني من وخز الضمير حول إن كان ينبغي عليه، هو الاشتراكي والشاعر، أن يكون في إسبانيا لكي يقاتل مع الفرق الأممية أثناء الحرب الأهلية. ولا يمكن حتى لموطنٍ هامشي في الهبريديس، أو لغة أقلية، أن يتجنبا متطلبات العصر. وشعرٍ ماكلين أن حقوقه في أن يمارس موهبته الشعرية، على غرار واجبه تجاه بؤساء الأرض، كانت في تلك اللحظة الأسبانية الحرجة، مرتبطة بذلك نوعاً ما. ذلك أن الخط الفاصل بين الأغنية والمعاناة يمكن أن يطمسه فعل الشاعر التكفيري والملتزم.

إن سيكولوجية هذا الأمر مفهومة بشكل كامل، وكانت بارزة أيضاً في حالة تشيخوف حين زار مستوطنة عقاب لكي يصور الظروف التي يعيش

---

*اسكتلندي من سكان المرتفعات.

فيها السجناء، ولكي يعيش معهم، ويجري لقاءات، وينشر كتاباً فيما بعد عن تجاربه. وهنا كان تشيخوف، كما حدث، يؤسس حقوقه لكي يكتب تخيّلياً، مكتسباً المتعة الحرة للقصص عبر الحقائق القاسية لتقريره السوسيولوجي. دعا رحلته إلى مستوطنة العقاب، على نحو مُعبِّر، بأنها «دينه للطب»، خائناً بذلك تواضعاً مميزاً، وخطيئة حديثة، على نحو نبوي، حول فعل الكتابة الإبداعية ذاته. فقد كان من الواضح أن رجل الطب الذي فيه، هو الشخص الذي عدّهُ، نوعاً ما، كمن يملك حقوقاً بمكان في العالم، بينما يجب أن يحاول الكاتب كسْبَ ذلك المكان، يجب أن يكسب حقّ ترف ممارسة فنه. وكلُّ هذا ملخّصٌ، على نحو جميل، في مشهد تشيخوف، حين كان في ليلته الأولى في سجن جزيرة ساخالين (Sakhalin) يسكر من زجاجة كونياك.

قبل شهور، في موسكو، دُهش أصدقاؤه من عزمه على القيام بالرحلة المخيفة، ذلك أن ساخالين كانت تُعد، في تلك الأيام، جزيرة الشيطان التي تنفى إليها حثالة المجتمع الروسي من المجرمين والمنحلين من جميع الأنواع، مع آخرين لا يريد المجتمع أن يزعج نفسه بهم وهم السجناء السياسيون ومثيرو الشغب. كان تشيخوف، رغم مركزه الذي حققه حديثاً في العالم، عبر نجاحه الفني والاجتماعي، مصمماً ـ على نحو غريب كما قال رجال الأدب في موسكو ـ على القيام بالرحلة. وكان أحد الأسباب هو إيمانه، الذي تمسك به بوعي، بضرورة العمل من أجل مستقبل جيد وعادل. وكان من الأسباب الأخرى، بلا شك، مماثلته اللاواعية لشيء ما في نفسه مع جدّه القنّ. كان مجبراً على الصراع مع تلك الذات المستترة والمقموعة، وكان يأمل بأن يستلقي لكي يستريح في جزيرة ساخالين. وقد أعلن، مرة، أنه عصرَ القطرة الأخيرة لدم العبد من نفسه، وصار في النهاية رجلاً حراً. كان هذا إعلاناً واعياً للقصد. كانت

الرحلة إلى ساخالين طَقْسَ طردٍ نصفَ واعٍ لدم العبد الذي فيه، وتحقيقاً فعلياً للحرية النفسية والفنية. كانت محاولة لتحقيق «الحرية الداخلية»، «الشعور بأنك على صواب» كما سَيُسَمِّي ذلك ابن بلده أوسيب ماندلشتام بعد أربعين سنة.

على أي حال، انطلق أنطون تشيخوف، أمام أصدقائه الحائرين في صالونات العاصمة، في رحلته الطويلة إلى سجون ساخالين في صيف 1890. وقدم له الأصدقاء،كهدية وداع، زجاجة كونياك. حملَ الزجاجة معه في رحلته الطويلة والشاقّة التي استغرقت ستة أسابيع بالعربة والقارب إلى أن فتحها وشربها في ليلته الأولى على الجزيرة. غالباً ما فكّرتُ بهذا كلحظة رمزية: الكاتب يستمتع بالكونياك الكهرماني اللون، ويتذوق دخان سُكر وشذى ترفٍ في نتانة القمع وموسيقى القسوة. وفي ساخالين استطاع أَن يسمع «رنين سلاسل المحكومين». لنفترض أن الكونياك لا تمثّل هدية أصدقائه فحسب وإنما هدية فنه في الوقت نفسه، هنا لدينا صورة الشاعر مشبعاً بالمعاناة التي تحيط به، المبررة والفاضحة، لأنه مسؤول عنها.

نعثر لدى تشيخوف وأوين وسورلي ماكلين على باعث لرفع الحقيقة فوق الجمال، لتوبيخ المزاعم المهيمنة التي يصنعها الفن لنفسه مجسّدة، على نحو ساخر، في شخص نيرون المغني والعازف المنغمس، على نحو يستحق اللوم، في أنغامه، بينما مدينته تحترق حوله. نعثر لديهم على أمثلة عن ذلك الخجل الذي يجسده رفض ديفد هاموند للغناء، والذي يمكن أن يشعر به الشاعر وهو يمارس موهبته الحرة، في حضور غير الأحرار والمتأذين. وحين أقول موهبة حرة، أعني أن الشعر الغنائي، مهما كان مسؤولاً، يمتلك دوماً عنصر غياب القيود. هناك ابتهاج، وتهرب، في قلب الإلهام. ثمة إحساس بالتحرر والوفرة هو نقيض لكل وضع مقيّد

ومحروم. لهذا السبب يشعر الشاعر الغنائي، سيكولوجياً، بالحاجة إلى تبرير في عالم مقيّد ومحروم كما هو جلي.

لا يتجلى خجل الشاعر هذا، بسبب فنية فنه، في أي مكان كما يتجلى في شعر ما بعد الحرب في أوروبا الشرقية، وخاصة الشعر البولوني. لو كان بوسع ألفريد أوين أن يشعر، في الوضع الالتحامي للخنادق، أن الشعر إساءة ـ «قبل كل شيء أنا غير مهتم بالشعر» ـ كم سيبدو هذا أكثر إساءة للبولونيين، الذين نجوا من الرعب النازي والإبادة والكلبية السوفييتية. كان المضاد للشعر هو كل ما هم مستعدون للتعامل معه. وكما قال زبغنيو هربرت (Zbigniew Herbert): إن مهمة الشاعر الآن، هي أن «ينقذ من كارثة التاريخ كلمتين على الأقل، بدونهما يصبح الشعر لعباً شكلياً فارغاً، وهما: العدالة والحقيقة». وليس عجيباً، إذاً، أن نجد زبنغيو هربرت يكتب قصيدة غنائية يشجب فيها الغنائية. فالقصيدة التي أناقشها في هذا الكتاب تُدعى «مقرعة»، وتبدو كأنها تساند البعد الواقعي والعملي للحياة ضد أخيلة الفن الثانوية الهاربة والمحلقة بعيداً. ولكن هربرت راض بالسماح للفن بحقوقه شرط أن يعرف حدوده. تقول قصائده: «امض بسلام. تمتّع بالشعر طالما أنك لا تستخدمه للهرب من الواقع». فهو يمنح الشاعر والجمهور التحرر من الواجب، على السواء، شرط أن تحصل التوبة الحقيقية، أي شجب الشعر كزخرف وترف ذاتي. بكلمات أخرى: أنا أميل إلى الاعتقاد أنه لو كان هربرت معنا في الأستوديو سنة 1972 لشجّعنا على البقاء وتسجيل الشريط.

كان من المحتمل أن يسألنا: ألا تريان أن الأغنية والشعر أضافا إلى مقدار الخير في العالم؟ ألا تتذكران ماندلشتام، حين كان يغني في الليل الستاليني، مشدّداً على الجوهر الإنساني لكتابة الشعر ضد الطغيان اللاإنساني الذي كان سيجعله يكتب الأناشيد ليس من أجل ستالين

فحسب، وإنما في مديح السدود المولّدة للكهرباء أيضاً. يؤكد ماندلشتام أن ما هو جوهري في الشعر الغنائي هو متعته غير المفتش عنها في كونه نفسه ونقيضاً لهذه الموضوعات الموصوفة والدعائية، وما هو جوهري أيضاً بالنسبة للشاعر هو ألا يكون مستعبداً من قبل حزب أو برنامج وإنما أن يكون حراً على نحو كامل. وبخلاف تشيخوف، الذي كتب ظاهرياً لصالح السجناء، وبخلاف أوين الذي كان يملك رسالة مخلّصة وتخليصية للمجتمع يجب نقلها، لم يكن ماندلشتام يمتلك هدفاً اجتماعياً مباشراً. ذلك أن التعبير الشعري مبرر لذاته وإبداعي كالطبيعة.

ما عناه ماندلشتام هو أن الشاعر مسؤول عن السماح للقصائد بأن تتشكل لغوياً في داخله، بالطريقة التي يتشكّل بها الكريستال في انحلال كيماوي. إنّ الشاعر وعاء اللغة، ومسؤوليته هي تجاه المعنى وليس تجاه الدولة، تجاه علم دراسة الأصوات الكلامية بدلاً من الخطط الخمسية، تجاه الإيتيمولوجيا* وليس تجاه علم الاقتصاد، وقد أراد ماندلشتام أن يُخْلص لعملياته الإبداعية دون تدخل من رقابته الذاتية أو فرض أرثوذكسية سوفيتية. كان يرى أن طاعة الحافز الشعري طاعة للضمير وأن الفعل الشعري يشكل شاهداً متطرفاً. ورغم أننا، في غضون ذلك، أصبحنا واعين جداً لطبيعة اللغة التحكميّة نفسها، الطريقة التي تنطقنا بها بقدر ما ننطقها، تبقى الفكرة الجوهرية هي أن ماندلشتام شاهد على ضرورة ما دعاه «التنفس بحرية»، حتى لو كان الثمن هو موته، شاهدٌ على فن الشعر كفعل إلهامٍ غير مكبوح، وغير تعليمي، وغير مُملى من قبل حزب.

تبنّى أوين فناً بدا كأنه يوبخ الجمال لصالح الحقيقة، لكن ماندلشتام تبنى فرضية كيتس القائلة بأن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي

---

* بسط أو تعليل لأصل لفظة ما أو تاريخها. دراسة تعنى بأصل الكلمات أو تاريخها .

الجمال، وكان لهذا ثمنه الكبير أيضاً. فهو يذكرنا، بحماسة، بالطريقة التي يتم فيها إنقاذ كلمتي حقيقة وعدالة من كارثة التاريخ، وكذلك كلمة «جمال»: يذكِرنا بأن البشرية تُخدم عبر إخلاص الشاعر لجميع الكلمات، في كينونتها الأصلية، في «ثبات انتظامها التعبيري». وقد مات ماندلشتام لأنه لم يغيّر لحنه كما طلب الكرملين، ذلك أنه شكل تهديداً لسلطة الطاغية، وتوجّب عليه أن يدفع الثمن. وهو بالتالي يمثل فعالية الشعر نفسه، رمز الشاعر كموجة إيقاعية جبّارة، وحين يفكر المرء بنغم السبرانو الذي يشقق الزجاج، يكوِّن المرء صورة أخرى عن الطريقة التي يحدث بها التعبير الأدبي الصرف شقاً في شكل الحقيقة المفبرك رسمياً في مجتمع توتاليتاري.

غالباً ما يتم استحضار ماندلشتام وشعراء آخرين من الكتلة الشرقية في مجرى هذا الكتاب. وأعود إليهم باستمرار لأن هناك شيئاً ما في موقفهم جعلهم جذابين لقارئ تجربته التكوينية هي أيرلندية في معظمها. ثمة مظهر غير مستقر في العوالم المختلفة التي يقطنونها، وأحد التحديات التي يواجهونها هي البقاء على قيد الحياة في البر والماء، في مملكة «الأزمنة»، ومملكة احترامهم الذاتي الأخلاقي والفني، وهو تحد يتعرف عليه فوراً أي شخص عايش حقائق تاريخ أيرلندة الشمالية الكريهة، والتي تحط من القدر، في العقدين الأخيرين.

بالتالي، لا يعني الغياب النسبي للموضوعات الأيرلندية في هذه المختارات غياب الاهتمام بما يحدث في الشعر على جبهة الوطن أو لما حصل له. فقد تم توليد خطاب أدبي وسياسي وثمة جدل ثقافي يجري يتركز قسم كبير منه على عمل الشعراء والمسرحيين والروائيين الذين كانوا رفاق المرء الأعلى مقاماً والذين احتُرموا حوالى ربع قرن. وكان السجال

يتواصل، نتيجة لذلك، حول ما كان سابقاً في البداية، شيئاً سُمع به من قبل، حين تجول جون هيويت، وجون مونتاغ في أيرلندة في 1970، ببرنامج لقراءة قصائدهما دُعيَ «المزارع والغيلي». كانت جولة مجلس فنون، غير أنّ حملها لذلك العنوان الخاص جسّد تحسيناً معيّناً للأوضاع المحلّية. وكانت اللغة الغيلية ذات المقطع الأحادي إقراراً في اللغة الرسمية لألستر الاتحادية بأنه كان هناك بعد غيلي في الألسترية (Ulsterness)، شيء ما سيكون محرماً في البلدان الست للورد بروكبورو، حيث ترعرعتُ في الأربعينيات والخمسينيات. وفي الحقيقة، كان ذلك البرنامج يشير إلى محاولة عامة جرت في ذلك الوقت لإحضار مذيب مفهومات مثل «ميراث» و«تقاليد»، و«تاريخ» إلى اللعب في مناطق الثقافة والسياسة المغلقة. كان مسكّناً، صحيحاً في طريقته ولكنه لم يجسد الحقيقة الكاملة كما يعرف الجميع، وبينهم الشعراء.

كان الشعراء يعرفون السبب مثل السكان الآخرين، وبينهم الشبان والعجائز: الطائفية، والتمييز في الأعمال والسكن، وتقسيم الإقليم إلى وحدات انتخابية من قبل الأغلبية، وفهم مشترك بأن الشرطة كانت قوة قمعية، واعتُبر كل هذا باعثاً للأسى، ولكن سيكون عادلاً القول إنه كان هناك في منتصف الستينات توقّع ناشئ بأشياء أفضل على الجانبين. وكان واضحاً أن الحرس القديم لن يسلّم بسهولة وطواعية الامتيازات أو يغيّر طرقه، ولكن بوجود حركة حقوق مدنية عاملة، وأكثر نشاطاً وتعبيراً، وانحسار جيل من السياسيين الاتحاديين الصاخبين والمنتصرين، فإن تطوراً نحو توازن داخلي أفضل، وأكثر عدالة، كان يمكن منحه نصف الثقة في البداية.

أعتقد أن كتّاب جيلي عدّوا أنفسهم جزءاً من الخميرة. وكانت حقيقة أن فعلاً أدبياً يأخذ مجراه تُشَكِّل، في ذاتها، وضعاً سياسياً جديداً، ولم

يشعر الشعراء بالحاجة إلى مواصفات السياسة لأنهم افترضوا أن تسامح فنهم وبراعته هما السلاح الذي ينبغي أن يستخدموه ضد التعصب المتكرر للحياة العامة. وحين بدأت أنا وديريك ماهون ومايكل لونجلي وجيمس سيمونز ننشر كتبنا الأولى كانت بيسلي (Paisley) قد بدأت تطلق صرخة طائفية كاملة وكان وزراء حكومة أيرلندة الشمالية يحتضنون بانتظام الأفكار السلفية للرجال البرتقاليين (Orangemen) * في الثاني عشر من تموز. طُرحتْ آراء تعصبية مخيفة، ونُشرت في الصحافة كمسألة نهج وليس كمسألة للنقاش. ولم يكن الموقف بحاجة إلى أن يُكشف بما أنه كان كله علنياً. وبدا، إلى حد ما، أن الأوضاع يجب أن يتم تجاوزها ومن المغري النظر إلى التناذر في ضوء فرضية يونغ بأن صراعاً غير قابل للحل يمكن التغلب عليه إذا فقناه في النمو، مطورين سيرورة «مستوى جديد من الوعي». ويقتضي هذا التطور انفصال الإنسان عن عواطفه:

يشعر المرء بالتأكيد بالعاطفة ويعاني منها، مع ذلك،في الوقت نفسه، يكون المرء واعياً لظهور وعي أكثر سموّاً، يمنعه من التماهي مع العاطفة، وعي يعدُّ العاطفة موضوعاً ويستطيع أن يقول: «أعرف أنني أعاني».

والعاطفة تعني إزعاجاً، انحرافاً في المرآة العاطفية والتي تشكل خطر تضييق مدى استجابة الذهن إلى مفردات الإزعاج نفسه. وفي حالتنا، جاءت هذه العاطفة من إثارة حاضرة في كوننا من أبناء أيرلندة الشمالية، وسكانها، في ذلك الوقت. وفي الستينيات، وفي سيناريو يونغ، «كان هناك وعي أكثر سمواً يتبدّى في صيغة شعر، وهو مثالٌ استدار الشعراء نحوه من أجل النجاة من الأوضاع التي تعوق النمو».

---

* أعضاء جمعية سرية نظمت في شمال أيرلندة في 1795 للدفاع عن السيادة البريطانية ولدعم الديانة البروتستانتية.

إن إبداع قصيدة هو تجربةُ تحرّر في النهاية. وفي تلك اللحظة المحررة، حين تكتشف القصيدة الغنائية كمالها المبهج، والمتعة الشكلية اللازمانية، تصل إلى كمالها وهلاكها، ويحدث شيء هو متساوي البعد عن تبرير الذات، ومحو الذات. يتأسس سطح ـ على نحو هارب ـ حيث يتكثّف الشاعر في كينونته ويتحرر من مآزقه. يصبح اللسان، الذي تحكمه في المجال الاجتماعي، ولفترة طويلة، اعتبارات الذوق والإخلاص، واحترام المرء لأصله داخل الأقلية، أو الأغلبية، يصبح هذا اللسان فجأة غير محكوم. يكتسب مدخلاً إلى وضع غير مقيّد، وهو حين لا يكون فعالاً على المستوى العملي، فإنه لا يكون بالضرورة غير فعّال.

تكرر الصفحات التالية، مرة ثانية، حقيقة هذه الفرضيات حول الشعر. لكنها ترمز أيضاً إلى قلق مفاده أنه إذا ادّعى المرء حق البحث عن ملاذ في الشكل، فإن المرء ينكر، نوعاً ما، مزاعم الشحاذ على البوابة. وقد ساعد تأليف هذه المقالات على تسكين هذا القلق وتصديق ما أؤمن به على أي حال: أن الشعر يمكن أن يكون مُخلِّصاً، على نحو قوي ومن المحتمل أن يكون وهمياً كالحب. وتنجز هذه المقالات، في النثر، قناعة عُبّر عنها، منذ عقد، في قصيدة بعنوان «منزل المغني»، كتبتها لديفد هاموند، بعد الحدث المذكور في بداية هذه المقدمة، وسوف أورد مرة أخرى مقاطعها الختامية كنقطة استراحة ونقطة انطلاق:

اعتاد البشر هنا أن يؤمنوا
أن الأرواح الغارقة تعيش في عجول البحر.
وحين يأتي مدُّ الربيع يمكن أن تُغيِّر أشكالها.
كانت تحب الموسيقى وتسبح قادمة إلى مُغنٍ
يقف في نهاية الصيف
في مدخل كوخ ترابي مبيضّ من الكلس،

كتفه على عضادة الباب، وأغنيته
زورق يجدف بعيداً في المساء.
حين أتيتُ إلى هنا أول مرة كنتَ تغني دوماً،
مُلمِّحاً إلى صوت المعول
في تسلقك وهجومك المحلّق.
ارفعها ثانية يا رجل. ما نزال نصدق ما نسمعه.

الفردوس الذي لا مكان له

(نظرة أخرى إلى كافانا)

في سنة 1939، العام الذي وصل فيه باتريك كافانا (Patrick Kavanagh) إلى دبلن، زرعت عمتي غرسة كستناء في جرة مُربّى. حين بدأت تنمو حفرتْ حفرة، وزرعتها قرب سياج أمام المنزل. صارت الغرسة مع مرور الأعوام شجرة فتية، وبدأت ترتفع تدريجياً فوق سياج من خشب البقس. مع مرور الزمن صرتُ أُشبّه حياتي بحياة شجرة الكستناء.

كان السبب هو أن الجميع تذكروا وكرروا باستمرار حقيقة أنها زُرعتْ في العام الذي ولدتُ فيه، ولأن عمتي كانت تحبني أيضاً، وهكذا صارت الشجرة ترمز إلى عاطفتها، وكذلك ربما لأن شجرة الكستناء كانت الشيء الوحيد المهم الذي نما بينما كنت أنمو. كانت بقية الأشجار، وشجيرات السياج التي حول المنزل، مكتملة النمو. وظهرت، بالتالي، كملامح معطاة للعالم: كانت شجرة الكستناء، من ناحية أخرى، فتية، يُعتنى بها ويُعلّق عليها بولع وصراحة وصرامة كما كان يُعتنى بالأطفال الآخرين، الذين كنت بينهم، ويُعلق عليهم.

انتقلت الأسرة من ذلك المنزل الذي عشت فيه سنوات مراهقتي الأولى وقطع المالكون الجدد للمكان جميع الأشجار التي حول الفناء وعلى جانبي الممر الضيق وفي الحديقة وكذلك شجرة الكستناء. حزنّا أشدّ الحزن على ذلك، لكن الحياة استمرت بنحو مُرْضٍ حيث استقرينا من جديد، ولم أفكر، طول سنوات، بالمكان الذي تركناه أو بشجرتي التي قُطِعتْ. ثم بدأت، على نحو مفاجئ، منذ عامين، أفكر بالمكان، حيث كانت الشجرة أو ستكون. شاهدتها في مخيلتي كنوع من الفراغ المضيء، كخيوط وذبذبة للضوء، ومرة أخرى، بطريقة وجدتها صعبة التفسير، بدأتُ أشبه

نفسي بذلك المكان، كما كنت أشبه نفسي، في السنوات السابقة، بالشجرة الفتية.

عدا أنه في هذه المرة لم تكن المسألة مسألة ربط المرء لنفسه برمز حي للوجود، متأصل في الأرض المحلية، وإنما كانت، أكثر من ذلك، مسألة الاستعداد للاستئصال، للتبخر في حياة ما ورائية، شفافة وطبيعية. وكان المكان الجديد كله فكرة، إذا شئتم، وقد ولّدته تجربتي مع المكان القديم، ولكنه لم يكن مكاناً طوبوغرافياً. كان وبقي مملكة متخيلة حتى ولو كان بالإمكان تحديده كبقعة أرضية، كان فردوساً بلا مكان بدلاً من مكان فردوسي.

سأقترح في هذه المحاضرة تماثلاً بين الشجرة الأولى والشجرة الأخيرة كما وصفتهما لتوي وبين شعر باتريك كافانا في بداياته وفي مرحلته الأخيرة. وأريد أيضاً أن أتحدث عن ذلك الشعر بمفردات استجاباتي الأولى والأخيرة له. وآمل أن ما سيبزغ لن يكون سجلاً شخصياً فحسب، وإنما محاولة لتفسير حقيقي، و عام، لطبيعة قصائد كافانا الأساسية.

باختصار، إذاً، سأقترح أن قصيدة كافانا الأولى بدأت مثل شجرة طفولتي في منزلها الترابي، مزودة بحضور فيزيائي قوي ومليئة بالإدراكات الحسية التي وُلدت بين الشاعر ومكانه، وهي ترمز إلى العواطف المتأصلة في حياة جماعة وتملك خلفها خيالاً لم يُفطم بعد عن أصله، ملكة متصلة لا منفصلة، تعيش، إذا استخدمنا استعارة كافانا، في الضباب. ويحتفي كثير من تلك القصائد الأولى بالمكان كفردوس وثمة أخرى كثيرة خائبة الأمل من أنه ليس فردوسياً كما يمكن، أو كما ينبغي أن يكون، ولكن كل شعر موناغان الأول يمنح المكان استحقاق الوجود، ويشهد على حضوره الطوبوغرافي الحقيقي ويعيش عليه ويقبله كموضع محدد للعالم المعطى.

ذلك أن آفاق الحقول والتلال الصغيرة، سواء كانت كئيبة أم محدودة، متألقة أو داعمة، شُعر بها كآفاق للوعي. في هذه الآفاق، الشاعر الذي ينطق القصائد هو حي وجيد، كذكاء نقدي حاد. يعرف أن عالم موناغان ليس العالم كله، لكنه العالم الوحيد، بالنسبة له، العالم الذي يزيّنه بصلابة وحميمية في كلمات القصائد. يمكننا القول إن كافانا منفذ لروح هذا العالم أكثر مما هو العالم منفذ لروحه. حين يذكر بيك فورث أوف روكسافيج، أو هضبة كاسيدي المعلقة يشعر القارئ، على الفور أن هذه أمكنة في الريف الفعلي وتلح باستمرار في الذاكرة. وفي هذه الفترة المبكرة فرضت الواقعية المادية المجربة لحياة موناغان نفسها على وعي الشاعر، بحيث شكّل نفسه، وهويته الشعرية وألّف قصائده، عبر علاقة مع ذلك الأفق المطوّق للتجربة المعطاة.

ثمة تغير محدد قابل للإدراك في شعر كافانا في الفترة الأخيرة وهو مجسد أولاً في **ملحمة**، ثم في الخمسينيات، في **أناشيد ضفة القناة**. ويمكننا القول إن العالم الآن منفذ لرؤيته أكثر مما هو منفذ للعالم. فحين يكتب عن الأمكنة الآن، فهي أمكنة مضيئة في ذهنه. فُرِّغت من وضعها كخلفية وكجغرافيا وثائقية ووُجدتْ بدلاً من ذلك كصور مغيّرة ومواضع يسقط عليها الذهن قوته. في هذا الشعر الأخير، المكان مضمّنٌ في أفق ذهن كافانا، وليس العكس. فالبلاد التي يزورها هي في داخله:

لا أعرف كم عمري،
لست على شفا الموت؛
لا أعرف شيئاً عن النساء
أو عن المدن،
لا يمكن أن أموت
إلا إذا سرت خارج هذه السياجات من النبات الشائك.

على حافة الوعي، في قصيدة أخيرة كتلك، نقابل ضوء التأمل الأبيض في القصائد الأولى ويمتد العالم المألوف بعيداً بنحو يمكن الاعتماد عليه. وفي خاتمة قصائد مثل «زراعة البطاطا»، و«طفولة عيد ميلاد»، يمتص المشهد الذات:

والشاعر الضائع في حقول البطاطا
يتذكر الليمون الحامض ورائحة نحاس
ليس ضائعاً بين براميل الرش
و السويقات المتبرعمة المحروثة لا تستطيع أن تنسج سحراً.

ثمة عملية معارضة في خاتمة «السير على ضفة القناة».هنا لا يشتت حضور المتكلم نفسه في سقطة موت، ولا يزحم محيط الظروف المركز الذي يدرك. ورغم أن الصوت يطلب أن يُبهجٍ إلى أقصى حد، ليس هناك تلميح إلى الرضوخ. يتنهد الإيقاع بقوة، متكلماً مع العقل من أجل مهمة تحويل هذا المكان ـ أو أي مكان ـ إلى «مكان مهم». وحين يتظاهر كافانا بأنه خادم العالم ينخرط، فعلياً في عملية إتقان الكون:

آه أيها العالم غير المتآكل
أبهجني، اعتقلني في شبكة
من العشب الخرافي، وأصوات أبدية قرب شجرة زان،
غذّي الحاجة الفاغرة الفم لحسّي، أعطني ارتجالاً
لكي أصلي دون وعي بكلام متدفق
فهذه الروح تحتاج إلى أن تُبارك بثوب جديد منسوج
من أشياء خضراء وزرقاء وحجج لا تمكن البرهنة عليها.

وعلى نحو مشابه، في أنشودة «ملحمة» ذات الأهمية البالغة، رغم أن القصيدة تمنح خشبة المسرح لمزارعي موناهان، وتوازن، بنجاح، بين باليرش (Ballyrush) وجورتين (Gortin) ضد ميونيخ، فهي لا تقول:

إن المزارعين ومنطقة موناغان مهمون في ذاتهم. ما يجعلهم مهمين هو ضوء الذهن الذي يلعب عليهم الآن فحسب. إنها قصيدة تمدح فكرة كافانا عن هوميروس أكثر مما تمدح وطن كافانا.

ظهرت «ملحمة» في المجلد الذي دُعي **تعال وارقص مع كيتي ستوبلنج**، والذي نُشر في 1960، وأعيدت طباعته ثلاث مرات في العام التالي. نسختي الخاصة هي من الطبعة الرابعة، وقد أرختها 3 تموز 1963. لم أكن أمتلك، في ذلك الوقت، نسخاً كثيرة من كتب الشعراء الأحياء، ومن الصعب الآن استرداد إحساس كوني خارج الأشياء، بعيداً جداً عن «مدينة الملوك/حيث فن الموسيقى وكتابة الرسائل هما الشيء الحقيقي». لم يكن في بلفاست، في ذلك الوقت، ناشرون للأدب ولا قراءات شعرية ولا إحساس بهوية أدبية. وفي سنة 1962، حين كنتُ طالباً في كلية التربية، بسينت جوزيف، كتبت مقالاً موسعاً عن تاريخ المجلات الأدبية في ألستر، وكأنني كنت أبحث عن أساس للإيمان باحتمال وجودنا الثقافي كشماليين، وأيرلنديين، وعلى نحو جوهري، أنفسنا. وما صدمني في هذه الأيام هو تذكر أنه لم يعلمني صوت أيرلندي أو من ألستر أثناء أعوامي الأربعة التي درست فيها الأدب الإنكليزي في جامعة كوينز. علي أي حال، سمعتُ لويس ماكنيس يقرأ قصائده هناك، وفي سنة 1963 سمعت توماس كينسيلا (Thomas Kinsella) يقرأ من مجلده الثاني **في اتجاه مجرى النهر**، ومن أعمال أولى. في النهاية، وقعت يدي على أنطولوجيا روبن سكيلتون: **ستة شعراء أيرلنديين** وعلى الطبعة الأولى من كتاب **الأراضي المسمومة** لجون مونتاغ (John Montague) بقصيدته المضيئة، والصارخة، «حامل الماء»، وعلى أنطولوجيا ألفاريز، **الشعر الجديد**، التي عرّفتني على شعر تيد هيوز ور. س. توماس. وكانت جميع هذه الأمور منشّطة كالرحلات التي كنت أقوم بها، بين وفينة وأخرى، إلى دبلن حيث حصلتُ على رمز الحياة

الشعرية الأيرلندية المتسارعة، وهو **مختارات دولمين من الأدب الأيرلندي** وقرأت فيها الأبيات القوية لقصيدة ريتشارد ميرفي «كارثة كليجان». في غضون ذلك، أعارني مديري مايكل مكلافيرتي، والذي هو نفسه ولد في موناغان، ويملك حساسية أكثر رقة من حساسية كافانا، نسخته من كتاب **روح للبيع**، وهكذا عرّفني في سن الثالثة والعشرين على «الجوع الكبير».

في ذلك الوقت كان كلُّ شيء معوزاً وآملاً وناقصاً. وقد قُبلتْ لي أربع قصائد للنشر، اثنتان قبلتهما **بلفاست تيليغراف**، وقبلت واحدة **آيريش تايمز**، وقبلت واحدة أخرى مجلة **كيلكيني**، ولكن رغم ذلك، كنت، مثل كيتس في صورة ييتس، طفلاً يضغط أنفه على نافذة حانوت حلويات ويحدق من خلف حاجز إلى الألغاز المغرية. ومن ثم جاء ذلك الوحي والتأكيد بعد قراءة كافانا. حين اكتشفتُ قصيدة «زراعة البطاطا» في **كتاب أكسفورد للشعر الأيرلندي القديم** أثارني العثور على تفاصيل حياة كنت أعرفها على نحو حميمي، ولكنني اعتبرتها دوماً أدنى من الكتب أو خارجها، وقد قُدِّمتْ في كتاب. فبراميل زراعة البطاطا الزرقاء التي كانت تنتصب أثناء طفولتي بألوانها النقية في حياة حقل رمادي، كانت هناك تقف على الأرض في الطباعة. وكانت هناك أيضاً كلمة «أرض رأسية»، والتي خمّنتُ أنها كانت، بالنسبة لكافانا، محلية مثل كلمة منشار رأسيّ بالنسبة لي. وكان هناك أيضاً الهدوء الغريب وحرارة وعزلة الحقول المضاءة بنور الشمس وكآبة أصوات العمل البعيدة والمبهمة، وكلها معبّر عنها بلغة مألوفة وغريبة في آن:

إن دوران دولاب العربة المثبتة إلى سكة
كَسَرَ عصا الظهيرة المشتعلة إلى نصفين

حدث الأمر نفسه مع «طفولة عيد ميلاد». وعثرت مرة أخرى في الحياة الأخرى للطباعة على المعلومات غير المفكر بها للحياة العادية.

حفر البطاطس التي عليها طبقة صقيع، برك مجلدة مسحوقة، أبقار تُحلب، طفل يثلّم عضادة الباب بسكين، وإلى ما هنالك. ما جُرِّبَ لم يكن متعة صحية وواعية ذاتياً في قراءة النص وإنما متعة بدائية في اكتشاف العالم وهو يصبح كلمة.

كنتُ جائعاً لهذا النوع من الشيء دون أن أعرف ما كنت جائعاً إليه. مثلاً، حين تخرجت في سنة 1961 اشتريت **القصائد المجموعة** للويس ماكنيس. استمتعت بذلك العمل، وخاصة بتلك الرقة ذات الوجه القاسي لشيء مثل «حاشية من إيسلندة»، تعرفت على روحه الدافئة والمخفقة لكنني بقيت محافظاً على مسافة القارئ. لم يرم ماكنيس المفتاح الذي يجعل طاقة الكتابة تئز في نسق غير كتابي حتى الآن. حين فتحت كتابه كنت ما أزال أواجه صعوبة من زجاج نافذة الأدب. خرجتْ قصائده من متاع ذهني ووُجدتْ في خلفية ثقافية لم أكن أمتلكها لكنني أتيت منها. حسدتها، بالطبع، حسدت أمنها في العالم الكبير للتاريخ والشعر الذي حدث هناك في الخارج بعيداً عن عالم مِنَح الدولة ورابطة الرياضة الغيلية وصلوات تشرين الأول والأخوة جلانسي والدلاء وعلب البيض حيث حظيت بكينونتي. حسدتها لكنها لم تهيمن عليَّ بالطريقة التي هيمن بها كافانا.

عند هذه النقطة، من الضروري توضيح شيء واحد. فأنا لا أثبت هنا تفوق الريفي على المديني كموضوع للشعر، ولست في الخارج لكي أرعى الحرمان على حساب الرعاية. ولا ألمِّح إلى أن حقلاً واحداً من التجربة هو، جوهرياً، أكثر شعرية على المستوى الإثني من الآخر أو مرغوب أكثر منه. أنا أحاول أن أسجّل بدقة أحاسيس قارئ من خلفية بلا كتب نسبياً، اتّصلَ مع بعض الأصوات الشعرية المؤسسة في أيرلندة في أوائل الستينات. ولا حاجة إلى القول بأنني واع لنبرة ما، مشايعة، في نقد

الشعر الأيرلندي، مستمدة من ملاحظات صامويل بيكيت في الثلاثينات، طورها، بنحو أكثر وضوحاً، أنطوني كرونين. يرى هذا النقد أن نوع الشعر المستند إلى صور من خلفية ريفية انتقاص للمسؤولية الأدبية ونوع من التغذية الاسترجاعية الأيرلندية السلبية. وهو أيضاً مثير للجدل ويمكن أن يستحق أن يُنظر إليه في سياق آخر، والآن، على أي حال، أريد أن أجعل التركيز شخصياً، وأنظر إلى ما عناه كافانا لقارئ واحد في فترة عقدين.

أنجزت عبقرية كافانا مفردة احتاج إليها كثيراً جيلي المتفقه بالقواعد والحاصل على شهادات في الفنون: شعر يربط حياة المزرعة الصغيرة التي أنتجتنا بالعالم الصغير الذي من المفترض أن نكون ملائمين له الآن. أعادنا إلى ما جئنا منه. وهكذا لكي نبدأ كان من الطبيعي أن نغالي في تقدير موضوع الشعر على حساب روحه الإبداعية الصحية. كنت ما أزال في الستينيات متقبلاً لعنصر الشفقة، وألفة مادة شعر كافانا، أكثر مما كنت واعياً لأسلوبه المدمر. وبدلاً من أن يسلبني من حياتي الأولى أكد تلك الحياة عبر منحها صورة. لا أعني بذلك أنه أثناء قراءة «الجوع الكبير» شعرت بالفخر من معرفة بشر مشابهين لباتريك ماجواير (Patrick Maguire) أو شعرت أن روحهم ـ مزاجهم، عبقريتهم ـ قد حُميتْ. ما هو أكثر من ذلك أن يشعر المرء أنه أقل وحدة وهامشية حين يكون نتاجاً لذلك العالم الذي عثر الآن على تعبيره في عمل اعتُبِرَ لا كجزء من ثقافة قومية فحسب وإنما كإسهام في مستودع العالم من القصائد الحقيقية في الوقت نفسه.

منحكم كافانا أذناً لكي تعيشوا دون قلق ثقافي بين المعالم الأرضية المألوفة لحياتكم. وراء الحدود، في أيرلندة شمالية تهيمن عليها اللكنات

الإنكليزية لـ «البي.بي.سي»، أذاع صوتاً لا يخضع للهجات غير لهجته. ودون أن يكون سياسياً في نواياه على أي مستوى، كان لشعر كافانا تأثير سياسي. وسواء أراد ذلك أم لم يرده، فقد اختير إنجازه، شمالاً وجنوباً، في تيار الشعور العام، الذي تغذى وتدفق من أفكار قومية واختلاف قومي عن بريطانيا، ومن الحلم بأدب ذي أسلوب ومادة مقاومين لإنكليزية التراث المهيمن المركزية. قُرئ كافانا، الذي لم يكن معجباً بالإحياء الأدبي الأيرلندي، في ضوء طموحات كتاب الإحياء من أجل تأسيس أدب محلي.

كنتُ سنة 1963 في قبضة تلك الولاءات الثقافية والسياسية التي أمضى كافانا الخمسة عشر عاماً الأخيرة في رفضها، وكان هذا مجهولاً بالنسبة لي. شعرتُ، بشكل كامل، بأنني في الوطن حين قرأت قصيدة مثل «شانكودوف» والتي تعود إلى الثلاثينيات، كما حين قرأت قصيدة «إلى الرجل الذي خلف المسحاة»، و«حمار كير»، و«حلم قبل الولادة»، وتتواشج صور هذه القصائد مع الشعر الغنائي للأربعينيات وقصائد موناغان العاطفية التي اطلعت عليها من كتاب أكسفورد للشعر الأيرلندي. كان هذا الشاعر الريفي مرتبطاً بموضوعات ريفه، وكنا جميعاً مستعدين لذلك. في ذلك الوقت، استجبت للقوة المباشرة لتلك الأعمال الأخيرة، ولكنني لم أتعرف، في الحال، على قصدها الرؤيوي وجرأتها الروحية المكتملة.

ولنعد إلى حكايتنا السابقة: ما أزال أفترض أن كافانا يكتب عن الشجرة الواقعية التي في الأرض حين يكتب عن الشجرة التي يراها في ذهنه. وحتى قصيدة مباشرة على نحو خادع مثل «في ذكرى أمي» تكشف التغيّر، وتحتوي هذه في الواقع على كاتالوج من الذكريات الفعلية للمرأة، وهي مقيدة بحياة موناغان الحقيقية، بصورها عن القطيع وأيام المعرض. لكن جميع هذه الظواهر المبنية على أساس صلب يحولها وميض

الواقع الداخلي. فالقصيدة تقول شيئين في آن: الأم تاريخياً تلاشت، الأم هي حضور رؤيوي إلى الأبد:

لا أفكر بك مستلقية على الطين المبلل

بمقبرة في موناغان، أراك

تسيرين في زقاق بين أشجار الحور

في طريقك إلى المحطة، أو بسعادة

تذهبين إلى القداس الثاني في أحد صيفي

تقابلينني وتقولين:

«لا تنس الاعتناء بالقطيع».

بين كلماتك الأكثر أرضية يضلُّ الملائكة.

ورغم أن هذا يعكس تجلياً بسيطاً نسبياً - مهدداً عاطفياً - لتغير التركيز من الواقع الخارجي إلى الداخلي، إلا أنه يحتوي على شيء ما من ذلك «اللاوزن»، الذي جاء كافانا لكي ينشده كبديل لثقل المادة الشعرية في، على سبيل المثال، «الجوع الكبير». إنه أكثر عذوبة وإيحاء من القشرة السميكة القوية والحبلى لأبيات مثل:

الطين هو الكلمة والطين هو الجسد

حيث يتحرك جامعو البطاطس مثل فزاعات آليّة

على سفح هضبة، ماجواير ورجاله.

لكن، وبسبب محتواها الريفي، يمكن أن تمرر قصيدة «في ذكرى أمي» نفسها كقصيدة من النمط الأول. الأمر الذي لا يمكن قوله عن أبيات كهذه، المقطع الأخير من «مستمعون»:

من التربة المالحة لبلدة ما حيث جميع الجذور تفسد

أعود إلى حيث تستريح النفس

فالفردوس الضائع هو تحت أنوفنا جميعاً

حيث نحن منفصلون عن كل الغضب العاقر
لا وقت لميلودراما الشفقة على الذات
مليون غريزة لا تعرف استخدامات أخرى
إلا أن تغذي وتبهج الحوريات طول اليوم
إلى أن يصبحن إيجابيات تماماً. آه يا جوع
حيث الجميع لهم أفواه راغبة ولا أحد يرغب
بأن يُؤكل، أنا سعيد
لأنني عثرتُ، بالمصادفة، على
ذاتي في نهاية طريق معذب
وتعلمت، مندهَشاً، أن الله
غير المعبود يذوي أمام الواحد الذي بلا طائل.

فالذات التي ذُكرت مرتين في هذه الأبيات الأربعة عشر أُعلنَ أنها المنطقة الشعرية والموضوع الشعري. وما هو مهم الآن ليس أن العالم موجود هناك لكي يُحتفى به، الأهم من ذلك هو أن الشاعر موجود لكي يقوم بالاحتفاء. وهذا الاحتفاء ليس مجرد تجريد أعرج أو مسألة ترقية دينية ومشاعر رائعة. إنه فعل غير أدبي، متصل بما بدأ الشاعر يفكر به كوجهة نظره الكوميدية.

يمكننا القول إن الاحتفاء الغنائي كان بالنسبة لكافانا ما كانه التعبير البارع لأوسكار وايلد: في البداية، مسألة مزاج، عادة أسلوب، تنظيم لطبيعة الشاعر الأساسية، ولكن، في النهاية، مسألة قوة تخليصية، مصدر يؤكد حرية الشاعر الداخلية في وجه خيبات عالمية، كرامة لا تُنتهك. وبينما امتلك كلاهما شهوة معترفاً بها للنجاح، لم يستطع أي منهما قبول النَفَس الدافئ للنجاح، حالما قدم نفسه، من أجل أن يجدا حياتهما ثانية

بعدما شعرا به غريزياً، على أنه لقاء خطير مع العبودية الروحية للجماعة. كان عليهما أن يقطعا الصلة مع مصطلحات قيم الجماعة، كان عليهما أن يفقدا نفسيهما. إن وايلد، في سخريته من ورق الجدران، في فندقه الباريسي، وكافانا، الذي تجول في حقول إنيسكين، بعد إجراء عملية، بسبب إصابته بسرطان الرئة، وفعله الشرير الصادم، هما مثل رجلين في حياة ما ورائية غير مؤكدة.

ثمة حيوية هائلة في الاعتقاد الكوميدي المكتشف حديثاً للشاعر بأنه يجب أن يُجرِّد نفسه من المعتقدات، ويأتي إلى التجربة بالاستعداد النقي الذي يحضره ملاك إلى فعالية مشاهدة الواقع:

بعيداً، بعيداً على جناحين كجناحي جويس
أمي الأرض ترتب ثيابي الجديدة
وهي تصلي تقول إنه ينبغي ألا أتجاهل بعد الآن
أزرارها الصفراء التي اشترتها بأسعار مخفَّضة
مفاجآت في كل جيب ـ ضغط عند زاوية كونوللي
أنا نفسي في أنافاكي على حدود أرماغ
أو هادئ ورابط الجأش في أزمة متشعبة.
غير حزين بتاتاً وأنا أطوف بعيداً بعيداً
مع الأم التي تبقيني مع المحلي.
لدي منزل أعود إليه الآن. آه مباركة
العودة في الرحيل. لا يهم السَّكن.
ما هو مزعِجٌ
هو السير بلهفة دون الذهاب إلى مكان معيّن.

«السير بلهفة» ينتمي إلى عالم الأنا القديم، أما الآن فهو في العالم الجديد، كزنبق الحقل، لا يهتم بثيابه أو بما سيرتديه: الأم الأرض، في

النهاية، ترتب ثيابه الجديدة. حيث رسم كافانا مرة موناهان مثل ميليه (Millet)، بصبغة كثيفة ومخلصة، ينهض فيها الرجال من أرض موحلة، الجميع متشابكون مع تراب البطاطس، هو الآن يرسم مثل شاغال، عائماً فوق ملكه المحلي، محمولاً جواً وسط مكان حلمه، غير مقيّد إلى الأرض في حقل بسيط. أو ربما سيكون أكثر صدقاً القول إن الشاعر الذي تجدد فيما بعد، في كافانا، لا يصوّر وإنما يرسم.

يخرط التصوير المرء في علاقة مشغولة أكثر مع الموضوع، أو على الأقل، في علاقة أكثر وعياً وانغماساً مع الأداة، أكثر مما يفعله الرسم. فالرسم أكثر قرباً إلى اللحظة النقية للإدراك. ولا تشير الفراغات التي يسافر عبرها الخط في رسم إلى أي عجز عن ملئها لدى الفنان. إنها تشهد إلى حد ما على حاجة مطلقة وتشربية داخل الخط نفسه لمتابعة الحركة. فالدفع الذاتي ومهنة الرسم الخيالية ومزاج الابتهاج ذاك والإحساس بالاكتفاء في اكتشاف اتجاه بدلاً من أي إحساس بالقلق حيال الحاجة إلى اتجاه، هذا النوع من اليقين واللامبالاة هو الذي يميّز أفضل ما كتبه كافانا في الآونة الأخيرة، أيضاً.

هذه، إذاً، كتابة إبداعية حقيقية. نشأتْ من التدفق التلقائي للمشاعر القوية، لكن التدفق ليس استجابة ناجمة عن رد فعل إزاء دافع ما في العالم الخارجي. بدلاً من ذلك، إنه إخراج للوفرة من مصدر داخلي، الوفرة التي تتدفق لتروي العالم الذي وراء الذات. هذا هو ما يتحدث عنه كافانا في قصيدة «مقدمة»، حين يشجب الهجاء، الذي هو فن قائم على رد الفعل، «صلاة لا يُستجاب لها»، ويحتضن بدلاً من ذلك فن الحب نفسه، الأكثر عمقاً، المستقل، والمبهج:

لكن الهجاء صلاة لا يُستجاب لها

وليس هناك إلا براعم الشفقة،

ينبغي أن تيمم إلى داخل البلاد
وتضيع في نشوة العاطفة،
حيث تحوم المعاناة في جوٍ صيفي
ويصبح حجر الرحى نجماً.

حين قرأت هذه الأبيات، في 1963، فاجأني إيقاعها، وكنت ممتناً من طريقتها الماهرة في استخدام بحر ثماني المقاطع. ولكنني أحببتُ كثيراً الشعر الذي صوّر العالم بصبغة لغوية كثيفة بحيث لا أقدر أن أتذوق، بشكل كامل، رسم الخط الذي كان يخط نفسه بخفة وحرية هنا. كنت ما أزال أكثر ميلاً إلى القماش الثقيل لشعر «الجوع الكبير» من ميلي إلى الرايات المبللة التي تطير في النسيم الذاتي والواضح لقصيدة «المقدمة».

تعلمت أن أقدّر شعر الحرية الداخلية هذا بشكل كبير. إنه مثال عن غزو الذات، أسلوب اكتُشِفَ أنه يعبِّر عن استجابة هذا الشاعر الفريدة إلى طبيعته الكونية، طريقة لإعادة تأسيس أصالة التجربة الشخصية والبقاء ككائن معقول. وهكذا أتمنى الآن أن أراجع جملة كتبتها منذ عشرة أعوام. قلت آنذاك: إن كافانا حين استهلك الطعام الخشن لتجربته مع موناغان، قام بتنظيف فسحة حيث، كما يقول ييتس: «تستعيد الروح البراءة الجذرية/ وتتعلم أخيراً أنها ممتعة للذات،/ مسترضية للذات/ ومخيفة للذات، وأن مشيئتها الخاصة العذبة هي مشيئة السماء». وإذا كان ثمن هذا التعلم في غالب الأحيان ـ وبكلمات شعرية ـ رداءة متعمدة، كتابة جربت الانتقام من فنية الفن، إلا أن مكافآتها كانت عدداً من القصائد المليئة برباطة الجأش في وجه الموت والخراب بحيث أنها تحثُّ على أعمق الاستجابات كما حث على ذلك جذع أبولو العتيق لدى ريلكه. فهذه القصائد، ببساطتها المكتسبة بألم، تجعلك تشعر، مرة ثانية، بحقيقة يصبح العقل خبيراً في تجنبها، والتي عبّر عنها ريلكه في أمر واحد وبسيط: «يجب أن تغيّر حياتك».

بؤرة الضوء

قال إي.م. فورستر في إحدى المرات: إنه تصور رواية **رحلة إلى الهند** ككتاب يحتوي على فجوة في وسطه. ينطبق الأمر نفسه على بعض القصائد لأن فيها فجوات في وسطها تأخذ القارئ عبرها، وإلى ما يكمن خلفها. أورد مثالاً على ذلك سونيتة شكسبير رقم 16:

كما تندفع الأمواج إلى الشاطئ الحصوي،
تسرع لحظاتنا إلى نهايتها؛
وكل منها تحل مكان التي تذهب قبلها،
تكافح كلها إلى الأمام في كدح متواصل.
وحالما يصير النجم في بؤرة الضوء،
يزحف إلى النضج، الذي به يُتوج،
وتتقاتل الكسوفات المتلوية ضد مجده،
والزمن الذي منحَ يستعيد هديته.

يحدث شيء رؤيوي في البيت الخامس.«نجم»،اسم مجرد مُنح مأوى في جسد متموج من الصوت، يطلق رجفة تحذير تماماً قبل أن تُذهل عين العقل من «بؤرة الضوء»، ولثانية منفصلة، نحن في عالم الفردوس. أما بقية القصيدة فتعيش إيقاعياً في عالم خطاب، لكن هذه الضربة، غير القابلة للرصد، في حقل الكينونة الصرفة، هي التي تحدد عبقرية سونيتة شكسبير المحكمة.

فهذه القصيدة، بقدر ما هي متيقظة للحزن الناجم عن تغيرات الحياة، ومسكونة أيضاً بتوق إلى «سكون محض»، تكرِّر، على نحو مصغر، الموضوع المؤثر لشعر فيليب لاركن كله. مع لاركن، نستجيب باستمرار لإيقاع الذكاء، لشعر يتساوى فيه الترميز مع التفسير، فما يمنح

شعره جاذبيته الأولى هو هذه المقابلة بين عقل متعاطف، لا يُخدع، ومآزقه التي نحن مجبرون على التعرف عليها كمآزق لنا أيضاً. مع ذلك، بينما نرى أن لاركن نموذجي في طريقته في التعبير عن أوضاع الحياة المعاصرة، إلا أنه يرفض الأعذار، ويدفع الوعي نحو وضع مكشوف، ليس شكاً ولا يأساً، وهناك يبقى حياً، فيه توقٌ إلى واقع أكثر تبلوراً، يمكن أن يمنح له الولاء. وحين يعثر التوق على تعبير، ينفتح شيءُ ما، وتخطر لحظات تستحقُّ أن تُدعى رؤيوية. ولأنه يشتبه بأي عزاء سهل، فهو يبخل بلحظات كهذه، ومع ذلك، حين تأتي، تتدفق في عالم شعره الاستطرادي، والمليء بالتفاصيل، بقوة جديرة بالثقة، بحيث تسترعي الانتباه.

في مقدمته للطبعة الجديدة من **سفينة الشمال**، استحضر لاركن مصادفة مرحة ومفيدة أثناء فترة افتتانه بييتس. «أذكر تصوير بروس مونتغومري، فيما كنت أدندن للمرة الثالثة، أو الرابعة، في ذلك المساء: «عندما تخلصت من الندم، تدفقت في الصدر عذوبة هائلة ...» وليس عمله أن يطرح الندم فحسب، وإنما أن يكسب الصفح. ولكن بروس مونتغومري كان قد عرف تشارلز ويليامز. يروي لاركن القصة لكي يوضح استسلامه المبكر لإيقاعات ييتس ويثني على الموقف المبكر المضاد للرومانسية، والحساس أخلاقياً، الذي كان يناصره مونتغومري، والذي أدى، في النهاية، إلى تحوله إلى شعر توماس هاردي. يوضح أيضاً اشتهاء العذوبة، التي تتدفق في الصدر، واشتهاء إحساس الوحي، الذي لم يهجره مطلقاً. فالتبادل بينه وبين مونتغومري يشير إلى حجم النزاع، الذي لم يُحل، والذي سيُدار عبر الشعر الناضج كله، بين الرؤيا والتجربة. وإذا كان ذلك الصوت المضاد للبطولة، المطهِّر، والإنسانوي، قد

منحه معظم الأبيات الجيدة في الشعر الأخير، إلا أن الانتقادات العنيفة، التي يبثها، لا تستطيع أن تطرد، بشكل كامل، الحاجة الييتسية ـ نسبة إلى الشاعر ييتس ـ إلى تدفق العذوبة.

تتدفق تلك العذوبة كجدول من الضوء. والواقع أن هناك شيئاً ما ييتسيّاً في الطريقة التي يجعل فيها لاركن، في نوافذ مرتفعة، قصيدته الشمسية، مضادة لقصيدته القمرية، وجواباً عليها: «خطوات حزينة» و«شمسي» تواجهان بعضهما بعضاً على الصفحة المفتوحة كنصفي شخصيته الشعرية في الحوار. في «خطوات حزينة»، يُغرى الذكاء اليقظ بلحظة سحر قمري. يبحر قمر نهضة سونيتة السير فيليب سيدني قريباً، والدعوة إلى الاستسلام لـ «العين الضخمة»، التي يجب أن يستحضرها الحب قوية، حتى لرجل قد تبوّل لتوه:

أفتح ستائر سميكة، فتدهشني
الغيوم المسرعة، ونظافة القمر.

الساعة الرابعة: حدائق مظللة بالأوتاد تستلقي
تحت سماء متكهفة، أسرتها الريح.

إن قابليته للرغبة والأمل مبثوثة في الإيقاع التينيسي[1] لذلك البيت والنصف الأخيرين، ولكن على الفور يتوتّر الجبين المنقّب ـ «هناك شيء ما مضحك حيال ذلك» ـ من أجل أن يغريه، مرة أخرى، حلم امتلاء، ويحدث الأمر هذه المرة عبر النشوة الرمزية للغة نفسها: «آه ذئاب الذاكرة، المسافات الهائلة!» وبالطبع، يخرج، في النهاية، بكلا محددة.

---

(1) نسبة إلى الشاعر تينيسون.

ويرفض السماح لمغريات الإيقاع بتخدير متطلبات حسه العام. تفوز الحقيقة على الجمال ببعض النقاط، وبينما تكمن فتنة القصيدة في وضوحها، غير المعزي حيال فصول الشيخوخة، تواصل طبيعتنا ميلها إلى الجري لكي تملأ الفجوة الرمزية في الوسط.

تُمنح حالات التوق الضخمة التي استبقيت، بقوة، في مكانها العقلاني في قصيدة «خطوات حزينة»، مجالاً «لكي تتسلق وتعود كالملائكة» في قصيدة «شمسي». وهذه، بصراحة، صلاة، ترنيمة للشمس تعكس كرماً لا يضعف، بأية طريقة، حين ننظر مرتين ونجد أن ما مُدح يمكن أن يكون مقدساً وشمسياً في آن. حيث «القمر لا يُعقل، ومنفصل/قرص الحب! وسام الفن!»، موصوف بلغة الرجل الساخر، المدافع عاطفياً، نجد أن الشمس «وجه أسد»، «أصل»، «رأس ألسنة لهب بتويجات»، «تنفتح كيد»، وكلها عبارات تتمتع بشعور أكثر صراحة. فالقصيدة مفاجئة، وجسورة، قريبة إلى نبض الشعر البدائي، لا تحميها أية خدعة نبرة، أو شخصية. لاركن جريء هنا بحيث يقف عارياً في بؤرة الضوء، بعيداً عن الرجل الذي بلا قبعة، الذي فكّ سلة دراجته، في احترام متردد:

في زاوية هناك بين

متوحدين من طراز واحد

تعيش منفتحاً.

إن حاجاتنا

تتسلق وتعود كالملائكة كل ساعة.

منفتحاً كيد

تمنح إلى الأبد.

هذه كلمات شخص ما أدهشه «جوع في نفسه لكي يكون أكثر جدية»، رغم أنه ليس هناك شيء في القصيدة لا يستطيع اللحد السعيد

قبوله. ولكن، في تشبيه «الملائكة»، وبالنبرة الكورالية للأمر كله بعامة، يحدث لاركن وقفات يبقيها عادة مُسكتة، وهذه الوقفات بالتحديد هي التي تبرهن أنها حيوية لقوة شعره ونقائه.

تعتمد قصيدة «خدع»، مثلاً، على مركز متألق، وثابت، لقوتها الشعرية الجوهرية. صورة نافذة ترتفع لتتلقى حقائق الألم، لتقبض عليها في وضع حرج في محرق.يستلقي ذهن الفتاة المنتهك منفتحاً «كدرج مليء بالسكاكين»، ويسجل معظم المقطع الشعري الأول الحساسية الهادئة ـ الميتة للشفرات المتوهجة، والأمزجة المتبدلة لضوء الأصيل. ما اعتدنا أن نفكر به في دروسنا عن عقيدتنا المسيحية، والذي كان يحمل عنوان «لغز المعاناة»، يصبح واقعياً في الأحاسيس الممتزجة للهدوء، والصدمة، ويُجعل أساسياً في صور تشدنا إلى تماثل خام مع الفتاة:

صورة الشمس بين فينة وأخرى، الحركة الرشيقة الوجيزة
للعجلات على طول الشوارع في الخارج
حيث تنحني لندن الزفافية بطريقة أخرى،
والضوء، الذي لا جواب له، الطويل والعريض،
يمنع الندبة من الالتئام، ويدفع العار
خارج مخابئه. وطول النهار غير المسرع كله
يستلقي ذهنك كدرج مليء بالسكاكين.

فهذا الإسهاب، المليء بالضوء، في قلب القصيدة، هو الذي ينقلها من الشكوى إلى الفهم، ويفتح الطريق للتهكم الحاد للأبيات الختامية. ولا أشك بأن لاركن كان سيرفض أي اقتراح بأن جمال الأبيات التي اقتبستها يقصد منه تخفيف الألم، كما لا أشك بأنه سينكر نصيحة البائع الجوال لـ «وردزورث» في الكوخ المهدم حيث، بعد أن أُخبرَ عن آلام مارغريت التي استمرت طويلاً، ينصح الشاعر قائلاً: «كن حكيماً ومبتهجاً». ومع

ذلك تنشأ نصيحة البائع من إدراكه لـ«صورة السكون»، وتعمل كثيراً بالطريقة نفسها كنص لاركن:

ثمار الخوخ نفسها،
تلك الأعشاب، والنباتات المسننة المتسلقة على الجدار،
وقد أضفى عليها الضباب وقطرات المطر الهادئة مسحة من لون فضي.

فأصالة لحظة التهدئة هي التي تضمن، إلى درجة ما، تفاؤل البائع، وبطريقة مشابهة، إن الرقة العذبة في قلب قصيدة لاركن تأخذها إلى ما وراء التهكم والمرارة، رغم أنها تبقيها، طول الوقت، خالية من العزاء السطحي: «لن أجرؤ على تعزيتك حتى ولو استطعت».

وبما أن لاركن شاعر واضح كما هو مثير للذكريات، والعواطف، ليس من المفاجئ أن نجده يشتق مصطلحات تصف، بدقة، نوع التأثير، الذي أتحدث عنه: إن «هنا»، القصيدة الأولى من أعراس وايتسن، تنتهي بتعريفه كإحساس «بوجود غير مسيَّج»، وبإغناء التجربة التي ينطوي عليها ذلك التجريد الرحب:

هنا يجثم الصمت
كالحرارة. هنا تغلظ الأوراق غير المكتشفة،
تزهر الأعشاب المختبئة، وتتسارع المياه الراكدة،
الجو المسكون بالضوء يصعد، ووراء مسافة الخشخاش المائلة إلى الزرقة والحيادية
فجأة تنتهي الأرض وراء شاطئ
من الأشكال والحصى. هنا وجود غير مُسيَّجٍ
مواجهاً الشمس، لا يتحدث، لا يمكن الوصول إليه.

تُذكِّر هذه الخاتمة بخاتمة قصة «الموتى» لجيمس جويس، والواقع أنَّ **أهالي دبلن** كتاب قريب جداً إلى روح لاركن، الذي يمكن أن تُعنون أعماله المجموعة بـ «أهالي إنكلترا». وتشكل هذه الأبيات الختامية

تجلياً، هرباً من «الوضاعة الموسوسة» للذكاء المتحرر من الوهم، ولا نحتاج إلا إلى مقارنة «هنا» مع «عرض السبت»، وهي قصيدة أخرى تبني شكلها عبر تكويم التفاصيل، لكي نرى كم هي مهمة لنجاح «هنا» هذه الإشارة نحو مملكة خارج الاجتماعي والتاريخي. تبقى «عرض السبت» مثقلة بالمعلومات الطبيعية، وبينما تعبّر خاتمتها، على نحو جميل، عن وطنية نوستالجية، هي أيضاً جزء مهم من تكوين هذا الشاعر، إلا أن الإيقاع الذي تحقَق هو أقل من إيقاع رؤية كئيبة، وأقرب إلى مسألة رغبة طقسية: «دعها دوماً تكون هكذا».

«إذا دُعيت/إلى تأسيس دين/ يجب أن أستخدم الماء» ـ لكنه يستطيع أن يستخدم قصيدة «هنا» أيضاً، و«شمسي»، و«نوافذ مرتفعة»، و«الانفجار»، و«الماء»، القصيدة التي اقتطفتُ منها الأبيات. صحيحٌ أن النبرة المرحة لهذه الأبيات، والمفردات الكئيبة، في القصيدة مثل «غمرٌ، /جرعة غاضبة وورعة»، تشير إلى استياء لاركن من السلطة التي تصورها لنفسه. ولكن،كما تقدم «هنا» و«شمسي» مناسبات يستطيع فيها «الوجود غير المسيج»، دون أن يزعج الإنسان الشكاك، أن يجد مكاناً ليكشف دعواته النقية، هكذا أيضاً تهرب قصيدة «ماء» من لامبالاة إنسانها الذي في العالم إلى مقطع شعري أخير يُحمل كوعاء قربان مقدّس فوق المصطلح ذي النبرة الدفاعية اجتماعياً لبقية القصيدة:

ينبغي أن أرفع في الشرق
كأس ماء
حيث ستحتشد الأضواء الحادة
بلا نهاية.

وفي اللحظة التي يجعل فيها الضوء حضوره محسوساً في شعر لاركن، لا يستطيع أن يقاوم الشاعر الرومانسي الذي فيه، والذي يجب أن

يستجيب بمتعة ورشاقة، صارخاً، كما كان: «مسبقاً معك!»، التأثيرات متنوعة لكنها كلها فائقة للعادة، من المفاجآت المضحكة «لشارع/ لحاجبات الريح الزجاجية»، أو «النجوم المتدلية على نحو مختلف»، أو «تلك السحابة المرتفعة/ تتحرك بسرعة الصيف»، إلى المتع الندية لهذا المقطع من قصيدة «مدفن آرندل»:

سقط الثلج، دون موعد. الضوء
يغمر الزجاج كل صيف. تشوّش
عذب من صيحات الطيور ينتثر فوق الأرض
المشوهة بالعظام. وفي أعلى الممرات
يأتي البشر الذين يتبدلون على الدوام.

ومن ذلك الكبح لذلك التشنج المهووس في هذه القصيدة، من أحياء II:

محروساً بالتألق
وضعت صحناً وملعقة،
وبعد ذلك، أوراق التبصير.
السفن المهملة المضاءة
تتلمس طريقها كعوالم مجنونة نحو الغرب.

فالضوء المرتبط بقوة بإثبات ممتع، صُنع ليخدم رؤية للأشياء مكتهلة بشكل لا يرحم في «الحمقى العجائز»:

ربما كونك عجوزاً يعني حصولك على غرف مضاءة
داخل رأسك، والناس فيها، يتحركون.

وهو منكسر في نهاية «نوافذ مرتفعة»، حيث نوع واحد من الألق، ألق الإيمان بالتحرر والتحسّن، يسقط من الجو، الذي يمتلئ، على الفور، بروعة مختلفة وحيادية بشكل لانهائي:

وعلى الفور

بدلاً من الكلمات تأتي فكرة النوافذ المرتفعة:
الزجاج المتفهم للشمس،
وخلفه، الجو العميق الأزرق، الذي لا يظهر
أي شيء، وليس في أي مكان، وهو لانهائي.

تقفز جميع هذه اللحظات من الطبقات الأعمق لذات لاركن الشعرية، وهي متصلة بنوع آخر من المزاج الذي يتخلل عمله والذي يمكن أن يُدعى فردوسياً. وأنا أفكر، بخاصة، بقصائد مثل «على العشب»، «كم هو بعيد»، وفي آخر المطاف «الانفجار». ولنقتطف ما اقتطفه جيوفري هيل من كولردج: هذه رؤى «إنكلترا القديمة، الروحانية والأفلاطونية»، الضوء الذي فيها يجمّله الارتباط بعالم حلمي، لا يُنكر، لأنه في أساس حساسية الشاعر. فالضوء الذي انتشر على لانغلاند مارفن: «في فصل الصيف، حين كانت الشمس خفيفة»، محلي ولازماني في آن. في «الانفجار»، يصبح الحقل المليء بالناس حقل فحم، وشيئاً ما يتقاسمه لاركن مع معدّنيه «يتشتت إلى سلسلة نسب/ويتحد من جديد».

الموتى يذهبون قبلنا، إنهم
يجلسون مرتاحين في منزل الله،
سوف نراهم وجهاً لوجه ـ
واضحين كالنقوش في كنائس
قيل، ولثانية
شاهدت الزوجات رجال الانفجار
أعظم مما كانوا في الحياة التي عاشوها ـ
كنقش ذهبي على قطعة نقدية، أو يسيرون
كأنهم قادمون من الشمس نحوهن.

لو أن فيليب لاركن ألف نسخته الخاصة من **الكوميديا الإلهية** لاكتشف، على الأرجح، نفسه، لا في الغابة المظلمة، وإنما في نفق سكة

حديد، في نصف الرحلة عبر إنكلترا. ومن الوارد أن طقس جحيمه حصل قبل الفجر، كقصيدة مسكونة بالموت، والذي سيبزغ منه إلى الغرفة المضاءة داخل رأس مغفّل عجوز، ثم صعوده التطهري سيكون عالياً عبر جناح مضاء لمبنى مستشفى ما، حيث الرجال الذين في صناديق مستأجرة، يحدقون إلى الخارج، إلى سماء شعثتها الريح. لا نشك بقدرته على إحصاء مشكلات أرواح كهذه، الذين يسيرون على «طرف أرض الانقراض الصاعدة». لقد احتُفيَ بتعاطفه معهم، المتحرر من الوهم، وأدت حاجته إلى متابعة إحصاء آلامهم، بين فينة وأخرى، إلى احتجاجات، وهكذا ضيّق احتمالات الحياة كثيراً بحيث أن الأرض كلها صارت مستشفى. أريد أن أقترح أن لاركن كان يفكر بكتابة نسخته من الفردوس. وربما لم يصل الأمر إلى أكثر من الإقرار بالحاجة إلى تصور «علييات كهذه منظفة مني، غيابات كهذه»، مع ذلك، في القصائد التي ألّفها هناك ما يكفي من الاتساع والتوق لإظهار أنه لم يحسم أمره، بنحو كامل، حيال عرض الصفقة المعروف جيداً: شعر أبصار منخفضة، وتوقعات معتمة على نحو واضح.

تمتمة مالفرن

يرضي الشاعر حاجاته الأساسية عبر تعلّم إبداع أعمال تبدو كلها من نتاجه الخاص: على غرار ييتس حين ألّف على **خشبة مسرح الريح بين القصب**. ثم تبدأ حاجة ثانية مزعجة، ومبهجة، وهي أن يتجاوز نفسه، ويستخدم العالم المنفصل في أعمال تبقى له، ولكنها تقدم حقوق المرور للجميع. كان هذا نوع الفهم والهدوء الذي اكتسبه ييتس في الوقت الذي نشر فيه **الأوز البري في كول**، ويمتلك نوع السلطة نفسه الذي يبديه ديريك والكوت في **مملكة التفاح النجمي**

فالقصيدة الطويلة، التي في مطلع الكتاب، «الشراعية فلايت»، هي صانعة حقبة. فقد خبر والكوت وخزن في فكره كلَّ هذا قبل أن يتحرك كطاقة متنامية في شعرٍ يُبحر مزوّداً بأشرعة مُحْكمة، وحمولة غنيّة، إلى المستقبل الجشع. وأعتقد أنه فعل لمنطقة الكاريبي ما فعله سينج لأيرلندة: أبدعَ لغة أدبية منسوجة من المحكية، ليست فولكلورية، وغير متنازلة، لغة خاصة مطوّرة من الهواجس والانقسامات الموروثة لرجل واحد، لغة تسمح لحياة أكثر قدماً بأن تغتبط بنفسها، وتحتفظ، مع ذلك، بامتياز «الجديد». كتب والكوت منذ بضع سنوات، في المقالة المتمردة والجميلة، التي تصدّرت مجموعة مسرحياته **حلم على جبل مونكي**، عن الجوع لشكل ملائم، عن أداة لاستنزاف الفكاهات المتراكمة لحماه الكولونيالية الفريدة. وقد عثر الآن على تلك الأداة واستخدمها بثقة نادرة:

> هل حدث ونظرتَ إلى الأعلى من شاطئ منعزل
> ورأيت مركباً شراعياً بعيداً؟ حسناً، حين أكتب
> هذه القصيدة، تتبلل جميع العبارات بالملح

أرسم وأعقد جميع الأبيات بإحكام
كالحبال في هذه الأشرعة، بكلام بسيط
فيا لغتي العامية انطلقي وكوني ريحاً
ويا صفحاتي كوني أشرعة المركب فلايت.

يقوِّم المتحدث لغته بمصطلحات تستعيد وصف والكوت لفرقة مثالية من الممثلين «الأقوياء والمتناغمين والمبتهجين»، وتعمل اللغة من أجله كما تعمل فرقة جيدة الانضباط لمخرج مسرحي. وهذا ليس من أجل تأثيرات غنائية ذاتية، وإنما من أجل ما دعاه جيمس رايت بـ «شعر الرجل الناضج»، رجل ناضج يسمّيه ييتس بـ «الرجل المكتمل بين أعدائه».

يرى والكوت أن الانتقام، بالنسبة لأولئك المستيقظين على كابوس التاريخ، يمكن أن يكون نوعاً من الرؤية، لكنه هو نفسه ليس انتقامياً. وليس مغنياً صبوراً لدموع الأشياء. إن ذكاءه كبير لكنه أدبي. يفترض أن الفن قوة، وأن تُزار من قبلها يعني أن تُعرض للخطر، لكنه يعرف أيضاً أن أعمال الفن لا تعرض أي شخص آخر للخطر، وأنها غير خطرة. من البداية لم يبسّط مطلقاً، ولم يبع برخص. أفريقيا وإنكلترا تسكنانه. وتواصل الأصوات الإنسانية لثقافته، وأصوات من أرض وطنه، الصراع في داخله، وتشده إلى جهتين مختلفتين. كان دوماً يمتلك القدرة على الكتابة برشاقة لاركن، وعلى أن يجعل نفسه ناطقاً باسم التراث الإنكليزي الذي ورثه، رغم أن هذا سيكون انتقاصاً لمواهبه، ذلك أنه يمتلك أيضاً القدرة على الكتابة بالشهوانية الضبابية لنيرودا، ويجعل نفسه لساناً رومانسياً فطرياً مُشبعاً بالنبوءات. ولم يقم إلا بصناعة موضوع الخيار واستحالة الاختيار. وقد عبّر عن هذا الموضوع في هذا العمل الشعري في شخص شاباين، الخلاسي الفقير الذي يعمل بحاراً على فلايت، وهو نوع من عوليس هندي غربي ديموقراطي ذهنه مليء بالريح والشعر والنساء.

وبالفعل، حين يترك والكوت نسيم البحر يتجدد في خياله، تكون النتيجة شعراً غنياً ومنعشاً للقلب كطقس البحر في بداية رواية **عوليس** لجويس، شعر لا يأتي من استحضار سهل للمزاج، وإنما من الأحاسيس المخبأة للواقعي:

في شهر آب الهامد، فيما كان البحر هادئاً،
وأوراق الجزر البنية تلتصق بحافة
الكاريبي، أطفأتُ الضوء
بالوجه غير الحالم لمريم العذراء
لكي أبحر كنوتيٍّ على الشراعية فلايت.
خارجاً في الفناء الذي يصبح رمادياً في الفجر،
واقفاً كحجر فيما لا يتحرك أي شيء آخر
سوى البحر البارد متموّجاً كصدمة كهربائية،
وثقوب مسامير النجوم في سقف السماء،
إلى أن بدأت ريح تتدخّل في شؤون الشجر.

هذا مؤشر على إتقان والكوت، وعلى أن إخلاصه للكلام الهندي الغربي لا يبعده وإنما يقوده تماماً إلى عبقرية الإنكليزية. وحين كتب هذه الأبيات الافتتاحية، كم كان واعياً برحيل صباحي آخر، بشخص آخر مجازي يستيقظ باكراً؟ إن تمتمة مالفرن هي وراء تلك الكتابة، ذلك أنها بالتأكيد تعود إلى أصل في كتاب **الفلاح بايرز (Piers Plowman)**:

في فصل الصيف، حين كانت الشمس معتدلة الحرارة،
ارتديت رداء طويلاً، خشناً كجلد خروف،
حواشيه تتدلى كما في رداء ناسك، وهذا عمل غير مقدس،
انطلقت في العالم الرحب متجولاً لكي أسمع.

ولكن في صباح من صباحات أيار، على تلال مالفرن،
تجلّت أعجوبة كأنها سحر.
كنت منهكاً من التجوال فذهبت لكي أستريح
تحت منحدر فسيح، إلى جانب جدول؛
وحين استلقيت متكاسلاً، ناظراً إلى الماء،
انزلقت في النوم...

يمكن استخدام النص كله كعبارة تقديرية لكتاب والكوت بقدر ما هو كلام وإيقاع في آن، عاشق للمشهد الطبيعي، واقعي لكنه قادر على التحول إلى رؤيوي. فموانئ والكوت الكاريبيبة الصاخبة والمهذارة تذكر بحقل لانجلاند، المليء بالناس. ويلهم الحب والغضب كلا الكاتبين، وينجح الاثنان - بعبارة إليوت - في مزج الذهنية الأكثر قدماً مع الأكثر تحضراً. فأفضل القصائد في **مملكة التفاح النجمي** هي رؤى حلمية؛ اللحظات العالية هي هذيانية، تطهيرية وعلاجية. هنا، على سبيل المثال، نص من **كوينغ الذي من النهر**، حيث يظهر كوينغ في قاربه الصغير كشبح من أشباح دانتي، صاعداً من حلم إمبراطوري، كونه أجبر على أن يعيشه من جديد لكي يستوعبه:

على المنعطف سكبَ النهر فضّته
كمنجم نادم يواصل تقديم
كلّ ما هو أخضر وأبيض: سماء بيضاء، ماء
أبيض، والأخضر البليد كقرع طبل
في الغابة بطيئة الانزلاق، الحرارة الخضراء؛
ثم، في امتداد رملي ما، سراب في الأمام:
نسيج أشرعة من الموصلين، حبال منِ نسيج العنكبوت؛
سفينة شراعية، غارقة في غرين النهر الأسود

كانت تصعد ببطء من مجرى النهر،
وثمة محلي يعتمر قبعة يقرأ صحيفة بالمقلوب.
أين ملكتنا؟ صاح كوينغ.
«أين إمبراطورنا؟»
اختفى الزنجي.
شعر كوينغ أنه قُرِئ
كصحيفة أو رواية عمرها مائة عام.

ثمة روعة وأبهة في هذا الفن ـ الفن، وليس السياسة ـ توبخان الفكرة البريطانية القديمة عن «أدب الكومنويلث»: ذلك أن والكوت يمتلك اللغة الإنكليزية، بشكل أكثر عمقاً وأصالة من معظم الإنكليز. لا أستطيع التفكير بأي شخص يكتب الآن بمواهب لغوية أكثر ضخامة. وبرغم بريق هذه الأبيات، أشك بأنه ليس مهتماً كثيراً بـ «إنهاء» عمله بقدر ما هو مهتم بدافعه. فقد كتب قصائد غنائية لا تُنسى: «في ليلة خضراء»، و«مرجان» تأتيان إلى الذهن كنوعين مختلفين من القصائد الممتازة. وتضمّنت سلسلة سونيتاته الأولى «حكايا الجزر»، المصممة بإحكام، احتمال تلك المونولوجات والسرديات الأحدث. وأثر عمله في المسرح في شعره بحيث أن شعره يحرك نفسه ويحركنا بطريقة درامية كاملة: ذلك أن مملكة التفاح النجمي على سبيل المثال، هي قصيدة استطرادية وتأملية، غوص في المادة الثقافية والسياسية لجامايكا بعد الاستعمار، ولكن لا يمكن أن توصف درجة الكتابة الإيقاعية كتأملية أو استطرادية فحسب. مرة أخرى، ثمة شيء حلمي ثقيل يعمل، وكأن سنوات التحليل والالتزام بالتفكير، حلت نفسها بعدالة للشاعر في إيقاع في منتصف الطريق بين البكاء والتنهد. لا تمتلك القصيدة الجمال النقي والمكتسب لـ «الشراعية فلايت» ـ تضعف «الكتابة» في بعض المواضع ـ لكن إيقاعها وجرأتها يقومان بتوزيع جميل لموسيقى المحيط وموسيقى التاريخ:

ماذا كان الكاريبي؟ بركة خضراء تمتدُّ
خلف أعمدة المنزل الكبير للمجلس البلدي،
خلف الواجهات اليونانية لواشنطن،
بضفادع مغرورة تقعي بين إضمامات أوراق الزنبق
كجزر، كجزر تزاوجت بحزن
كسلاحف تولّد جزراً صغيرة، كسلحفاة كوبا
التي اعتلت جامايكا وولدت الكيمانز، كما، وراء
سلحفاة هاييتسان دومنغو كرأس المطرقة
تعقبت السلاحف الصغيرة من تورتوغا إلى توباغو؛
سلك المسار الصغير للسلاحف
مغادراً أمريكا إلى الأطلسي المفتوح،
شعر أن جسده محمّل كشواطئ حبلى
ببيضها الذي يحرسه القمر: كانت تتوق إلى أفريقيا...

مرَّ شعر والكوت في مرحلة استجواب الذات وفضحها وعلاجها لكي يصبح مصدراً عاماً. إنه أيضاً رجل دعاية. ما سيذيعه هو الشهامة والشجاعة، وأنا متأكد من أنه سيتفق مع تأكيد هوبكنز بأن العاطفة، في حالة حب خاصة، هي القوة الكبرى المحركة للشعر ومنبعه. وهذا الكتاب مشرّبٌ بحب الناس والأمكنة واللغة: الحب كمعرفة، الحب كتوق، الحب كتحقق، في أحد الأوقات موعظة الجبل، وفي وقت آخر أنطوني وكليوباترا:

يستلقي كشجرة نخيل نحاسية
في الثالثة بعد الظهر
قرب بحر حار
ونهر في مصر، توباجو.

هنا السبخة الملحية تجف في الحرارة
حيث غرق دون درع.
استبدل إمبراطوريته بحبيبات عرقها،
زئير الساحات،
الأمواج المتكسرة المتغيرة
للشيوخ، لهذا
السقف فوق الرمال الصامتة ـ
هذا الدب المخطط بالرمادي، الذي يصير فروه،
وهو يُطرح، فضياً ـ
هذا الثعلب السريع
بنتانته العذبة.

هناك شيء محفوف بالمخاطر حيال الانتحالات الضخمة، لكنها شرعية لأن كاريبي والكوت، ونيل كليوباترا، يمتلكان الوعي القائظ نفسه بكلبية ووحشية المغامرات السياسية. فهو لا يذهب وراء حقل صوره الخاصة؛ وينتحل شكسبير دون أن يصادره: قطيعة الجميع ما بعد الكولونيالية، غير اللطيفة.

أكيد أن والكوت، صانع الوعي، مدرك أنه حين يحضر دوران الزمن أفعالاً انتقامية كهذه، فإنها تصبح مفارقات أكثر مما تكون انتقاماً. ذلك أن إحساسه بالخيارات والتراثات مطور بشكل رفيع، وتقدّمهُ المحكم ككاتب لم ينته. وقد تم التعبير عن كثير مما ورثه من المأزق المشاعي البدائي، وخاصة في الأنماط الدرامية لهذا المجلد، مع ذلك، لست متأكداً من أنه لن يعود إلى الداخل، إلى الذات، لكي يصقل البلاغة. فقصيدة «غابة أوروبا»، المهداة إلى جوزف برودسكي، هي في محور موضوعات والكوت: اللغة والمنفى والفن، ومكتوبة باندفاع طموح، يحدده كصوت

رئيسي. لكنني شعرتُ أن الذكاء المتعمّد يهيمن على القصيدة، أن حماسة مخاطبة رفيق بطولي في الفن هي التي ولدت هذه الملاحظة. أغتبط من كلٍّ ما تقوله القصيدة، فالشعر، إن كان يستحقُّ ملحه، ليس سوى عبارة ينقلها الإنسان من اليد إلى الفم. لكن القصيدة لا تمتلك نبرتها بشكل آمن. الأمر الذي لا يمكن أن يُقال أبداً عن شاباين، الذي يتعامل مع الموضوعات الكبيرة، بطريقته اللامبالية:

مرة التقيتُ بالتاريخ، لكنه لم يتعرّف عليَّ،
مخطوطة ورقية كريولية، بنتوءات
كزجاجة بحرية قديمة، تزحف كسرطان
عبر ثقوب الظلال التي رمتها شبكة
شرفة مصبعة؛ كتان بلون القشدة، وقبعة أيضاً
جابهته وصحت: سيدي، هو شاباين !
يقولون كنت حفيدك. ألا تتذكر جدتي،
طباختك السوداء، مطلقاً ؟ تنخعت العاهرة وبصقت
بصاقاً يساوي أي عدد من الكلمات.
وهذا كلُّ ما تركه لنا أولئك الأوغاد: كلمات.

تأثير الترجمة

نبدأ بقصيدة لجيسواف ميوش (Czeslaw Milosz) ترجمها المؤلف، وروبرت بنسكي، وقد قرأها لي روبرت بنسكي، منذ بضع سنوات، في المنزل، في بيركلي:

تعويذة

العقل الإنساني جميل ولا يقهر
لا قضبان، لا أسلاك شائكة، لا طباعة كتب،
لا جملة نفي يمكن أن يهيمنوا عليه.
يؤسس الأفكار الكونية في اللغة،
ويقود يدنا لكي نكتب الحقيقة والعدالة
بأحرف كبيرة، والكذب والقمع بصغيرة.
يضع ما يجب أن يكون فوق الأشياء كما هي،
وهو عدو لليأس وصديق للأمل.
لا يميز بين اليهودي وبين اليوناني أو بين العبد وبين السيد،
يمنحنا عقار العالم لكي نديره.
ينقذ العبارات الغريبة والشفافة
من النشاز القذر للكلمات المعذبة
يقول إن كلَّ شيء جديد تحت الشمس،
يفتح القبضة المتجمدة للماضي.
جميل وفتي جداً العقل
والشعر، حليفه في خدمة الخير.
البارحة احتفلتْ الطبيعة بولادتهما،
أحضر الأنبياء إلى الجبال وحيد قرن

وصدى.

صداقتهما ستكون عظيمة، زمنهما بلا حدود.

أعداؤهما سلموا أنفسهم للدمار.

كانت مثيرة تجربتي الأولى مع هذه الأبيات التي قُرئت في المكتب في الطابق الثاني لمنزل صامت لم يكن فيه، في ذلك الأصيل، إلا نحن الاثنين. فحين تُقرأ القصيدة بصوت مرتفع بين شخصين، ينطوي الأمر على نوع من التآمر ويولد إحساس بأن مارشاً خاصاً قد سرق، أو ربما يراود المرء أيضاً إحساس بـأنه يقوم بمجازفة، بما أن الشخص الآخر يمكن أن يجد الأداء كله خالياً من المتعة. فضلاً عن ذلك، كان شعور التواطؤ أقوى، بالنسبة لي، في هذه الحالة، لأننا كنا نستمتع بقصيدة قامت بأشياء ممنوعة داخل نظام قديم كنت أكثر خضوعاً له من مضيفي الذي درس مرة مع إيفور وينترز (Yvor Winters). كانت القصيدة، على سبيل المثال، مليئة بالأفكار التجريدية، وبالنسبة لعضو جيل تضمنت ألف بائه الشعرية «بضع لاءات للتصويريين»، فإن هذه الأسماء التجريدية، غير المبدلة، والصفات المشبعة بالمفاهيم، يجب أن تكون بالإجمال خارج المسألة. «مجيد»، «جميل»، «كوني»، «نفي»، «يأس»، «تنافر»: يعترض المرء عادة على بلادة هذه المفردات، ولامبالاتها بالخصوصية المتوقعة. ويتم تشويش الافتراضات الأرثوذكسية بالتعليمية غير المستاءة لهذه الأبيات. لم يُضْفَ بعد درامي على أي شيء؛ ويبدو كأن المتكلم في القصيدة واحد يحمل صوت الشاعر، بشكل لا يدحض؛ ويبدو، فضلاً عن ذلك، كأنه يعرف بالضبط ما يريد قوله قبل أن يبدأ بقوله، والواقع أن القصيدة تاقت إلى أن تعبر عما ما تم التأكيد لنا، منذ وقت طويل، بأنه ليس حقائق لغوية، افترضنا أنها سابقة على

الشعر، مؤسسة، بشكل غني، خارج قلعته الشكلية، بحيث لا يمكن أن يسمح لها بالدخول غير مُحوّلة عبر خرم الإبرة الغنائية. والآن نرى في قصيدة حديثة تأكيدات كبيرة، تستحق منبراً، قواها التحليق المجازي المتعلق بوحيد قرن وصدى في الجبال، وحصّنتها السخرية المحومة للبيت الأخير.

ما الذي كان يجري؟ كانت النقطة الحاسمة هي هذا العنوان: «تعويذة». هذه أحجية، أطلقت لإحضار حالة مرغوبة من الشؤون، بدلاً من تصريح بأن حالة من الشؤون كهذه توجد بالفعل، ذلك أنه لا أحد يعرف، أكثر من المؤلف، إلى متى، وكيف يستطيع أعداء العقل أن يسودوا. ما يمنح القصيدة قوتها الكبرى هو، بالتالي، الخسارة، التي نتعرف عليها خلف تصريحاتها عن الثقة. وإذا افترضنا أن الموضوع الحقيقي هو الخسارة، هل سيهم، عندئذ، من ألفها؟ ألا يكفي أن الإيقاع والبيان والنبرة يرتبطون بنحو مؤثر؟

إن الربط نفسه متأثر، في جزء كبير منه، بوعينا للسياق الذي أتى منه نص جيسواف ميوش. ويهمنا كثيراً أن قصيدته كتبها رجلٌ قاوم الاحتلال النازي لبولونيا، وانشقَّ عن صفوف جمهورية الشعب بعد الحرب، ودفع من أجل كل هذا حياة كاملة من المنفى وفحص الذات. فالقصيدة، في الحقيقة، هي ربح يُضاف إلى حياة تُعاش في أعقاب قرارات صائبة ومؤلمة، وتنتزع إعجاب القراء الناطقين بالإنكليزية، جزئياً، بسبب هذا الاعتبار الأدبي الإضافي. وهي، بالتالي، نموذج من الأعمال الأدبية لكثير من الشعراء الآخرين، وخاصة في الجمهوريات السوفيتية، وبلدان حلف وارسو، الذين لا يشهد شعرهم على رفض الشاعر لفقدان ذاكرته الثقافية فحسب، وإنما على الفعالية المستمرة للشعر نفسه كفعل إنساني ضروري وأساسي.

إن ما فعلته الترجمة في العقدين الأخيرين ليس تعريفنا على تقاليد أدبية جديدة فحسب، وإنما ربطت التجربة الأدبية الجديدة بالشهادة الحديثة، بسجل من الشجاعة والتضحية ينتزع إعجابنا غير المحدود. وهكذا شعر شعراء الإنكليزية، بحذاقة، وبنوع من الإعلان المروع بالهجر، بأنهم مجبرون على أن يديروا أبصارهم إلى الشرق، وتم تشجيعهم على التسليم بأن موضع العظمة ينتقل بعيداً عن لغتهم. لا يعني هذا الإيحاء بأن الشعراء والقراء توقفوا عن كونهم حساسين حيال إنجازات ييتس وفروست وباوند وإليوت وأودن وكل البقية، على أنها الأحداث غير المبحوث عنها في الشعر، والتي كانوا يمثلونها: الأحداث الجيولوجية التي بدلت بنى اللغات التي صارت خلفنا. تبقى هذه أشكال غير قابلة للنكران في ذاكرتنا الأدبية. مع ذلك، بدأت أطياف من الخارج تتحرك، تدريجياً، في الخلفية الفردوسية. فقد اطّلعنا، على سبيل المثال، على المعنويات الهيامية للشعر الروسي في السنوات من 13 إلى 19 من القرن، وفي العشرينيات والثلاثينيات. وإذا كنا نعرف، على نحو صحيح، تألق أعمالهم عبر الترجمة فهذه ليست مسألة أتمنى أن أناقشها هنا. يبدو بديهياً أن ما يجربه القارئ، الذي لا يتحدث الروسية، كقصيدة مترجمة هو مختلف جذرياً ومنطقياً عما يجربه متحدث اللغة المحلي، بحيث يرتبط نظام الأصوات الكلامية والمشاعر بشكل حميم في المركّب الإنساني. ما أقوله، بالأحرى، هو أن إحساسنا بمصير ومدى الشعر الروسي أسس، بشكل ضمني، مقعداً يجب أن يُعدّل عليه عملٌ متعاقبٌ نفسه. كيف لا نواجه اليوم غالباً، في الكلمات التقديمية للمقالات والقصائد، أو في موضوع المقالات والقصائد، أو في تلميحات موثقة في مقالات وقصائد، أسماء تزفيتافيا وأخماتوفا وماندلشتام وزوجته وباسترناك؟ هؤلاء، وكثيرون آخرون - جموليف، يسينين وماياكوفسكي - أصبحوا أسماء

بطولية. إنهم الذين عبروا الخط، ليس بيت الشعر فحسب بل الخط الذي تُمتحن عليه الشجاعة، فأن تكتب هو أن تقف على أرضك وتتحمل العواقب. إن مزاج الكتابة، بالنسبة لهؤلاء الشعراء، هو مزاج دلالي ولهذا السبب يشكلون تحدياً ظلياً لشعراء يعيشون المزاج الشرطي، غير المصمم، والذي ترعرع كسمة لكثير من الشعر الذي اعتاد عليه المرء في المجلات والكتب الجديدة، وخاصة في الولايات المتحدة.

غير أنّه حين يتعلق الأمر الأبطال، فإنّ إجراءاتهم على الصفحة ليست مؤثرة كثيراً كالصورة المركبة التي صُنعت من سلوكهم. فهذه الصورة المنسجمة مع الواقع تبرز شاعراً اختبرته أزمنة خطيرة. وما هو مطلوب ليس أي فعل علني كبير من المواجهة أو الخضوع، وإنما نوع من الرقابة الذاتية، موافقة لتوليد - بالمعنى السيئ - الضمير غير المبتكر لسلالة. فمقاومتهم لهذا الضغط ليست، في البداية، أو قصدياً، سياسية، ولكنّ هناك بالطبع دوراناً وتأثيراً تموجيّاً لسلوكهم الفني المنحرف. فهذا الرفض، من قبل هذه الأقلية التي في المؤخرة، هو الذي يكشف للأغلبية هشاشة انهيارها، وهي تفرُّ إلى الأمان في أي من خداعات الذات التي يطلبها منها خط الحزب. ولأنهم يحدثون هذا الكشف يصبح الشعراء معرضين للخطر: الناس ليسوا ممتنين أبداً لكونهم يُذكّرون بجبنهم الأخلاقي.

يميل الشاعر، في البيئة الأدبية المحترفة في الغرب، إلى الانتقاص من الذات وإلى الكلبية. فالشاعر في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، يعي بأن آلة صناعة الشهرة، وتوزيع الكتاب، سواء رفعته أم تجاهلته، لا تبالي بالقوة الأخلاقية والجمالية للشعر الذي يُوزع. ذلك أن الأنماط والمدارس المتنوعة المدعومة بالمنح ولغة المديح المضخمة جداً، والتي تصبح لغة الترقية والتوزيع، تنتج، من بين الأكثر موهبة، موكباً من الفارغين

والمزيّفين ومنعدمي الموهبة، وتنتج أيضاً وعياً ناقصاً للظروف البديلة، ونظرة قلقة لامبالية إليها.

والأمر سواء، فالشعراء في الغرب لا ينظرون إلى زملائهم الذين يرزحون تحت الضغوط بالروح ذات الذهنية البسيطة، التي تُنسب أحياناً إليهم، والتي هي سخرية من تعقيداتهم الأكثر حذقاً. لا يفترض الشعراء الغربيون أن موقفاً استبدادياً يُخفف لأنه ينتج فنانين أبطالاً، وفن الخندق الأخير. وهم لا يحسدون، بأية طريقة، المصير القاسي للفنان، بل يعجبون بالإيمان بالفن نفسه، الذي يصبح متجلياً في الظروف المتطرفة. يقفون مرعوبين بينما ترتفع الحياة إلى ذروتها، وفي المجمل،إلى الحالة الجمالية التي تخيلها ييتس كفترة تعتيم؛ السماء تلتهب في الرأس:/ المأساة في ذروتها.

نُفيَ آنذاك كثير من الكتاب، الذين يكتبون بالإنكليزية، من السكن القديم في لغتهم الأصلية، وتراثها الشعري المعرَّف للعالم. وأقتنعُ أكثر بالأمر حين يُخرج شاعر بريطاني شاب موهوب مجلداً مكتوباً بصوت شاعر أوروبي شرقي مشكوك في صحته، والذي، بالتالي، وبالضرورة، يتنكر كترجمة. فكريستوفر ريد، مؤلف كاترينا براك كان يُصنف، إلى أن نشر هذا الكتاب، كواحد من أولئك الشعراء الإنكليز، الذين أطلق عليهم اسم المريخيين،تبعاً لترميز كريج رين «ساكن مريخ يرسل بطاقة إلى الوطن». كان ريد، وما يزال، خبيراً بتلك المدرسة في الكتابة، وهو نمط يتضمن إبهاماً، ومكراً في عملية الصور، يرى المرء عبرهما شيئاً آخر؛ لكنني أعتقد بأن هذا مؤشر على أن هرب ريد من مصطلح مسجل كهذا يجب أن يكون طريقة لترديد صدى ضجيج شعري معين لم يستطع أن ينجزه على نحو طبيعي في صوته الخاص.

تم تذكيري بتصريح ستيفن ديدالوس الغامض بأن الطريق الأقصر إلى تارا هو عبر هوليهيد، ملمِّحاً إلى أن الرحيل من أيرلندة، وفحص البلاد

من الخارج، هو الطريقة الأضمن للدخول إلى لب التجربة الأيرلندية. ألا يمكننا، اليوم، التأكيد، بشكل مماثل، بأن الطريق الأقصر إلى ويتبي، الأبرشية التي غنى فيها كيدمون الأشعار الأنجلوسكسونية الأولى، هي عبر وارسو و براغ؟ ولكي نعبر عن المسألة بوضوح أكبر: نستطيع القول إن الشعر الإنكليزي المعاصر صار واعياً للطبيعة المعزولة والغريبة للتجربة الإنكليزية في جميع المعاني الحرفية والموسعة لتلك الصفات.

إن وضع إنكلترا كجزيرة، وموقعها الأوروبي البعيد قليلاً عن المركز، وتاريخها الذي يخلو من الهزيمة، والغزو، منذ 1066، كل هذه الظروف، التي يُحسد عليها، ضمنت حياة طويلة داخل الروح الإنكليزية من أجل افتراض أن هناك انسجاماً مرغوباً وممكناً بين الواقع المحلي والواقع المتخيل. لكن كتاب كريستوفر ريد يمثل لحظة شك؛ ويمثل أيضاً الوعد المؤجل للحداثة المحلية الإنكليزية رغم أنه لا يمثل الإنجاز الكامل لها.

كان هذا حاضراً بقوة في التوترات الأسلوبية، والمشاهد الجيوبوليتيكية المنتزعة من مكانها لأودن البدايات، وفي شعر إدوين موير الرؤيوي، منخفض الواط. إن كتابي موير، اللذين ظهرا بعد الحرب: **المتاهة** في 1949، و **قدم واحدة في عدن** في 1956، لم يكونا كأي شيء كان يجري آنذاك على الجبهة الشعرية في الوطن. لم يظهر هذان الكتابان إشارات توضح تأثرهما بلغة جورج باركر، وديلان توماس الرومانسية الجديدة، أو بالتحليق الشكلي المحكم لتقسيم إمبسون/أودن. وحدث أن شعراء الحركة، لاركن ودافي، وإنرايت وغيرهم من الورثة في خط إمبسون/أودن، هم الذين افتتحوا الطريق لكثير مما حدث في السنوات العشرين التالية. غير أن المرء يمكن أن يتأسف من أن إدوين موير، الشاعر الذي ترجم

كافكا في العشرينات، وشهد الاستيلاء الشيوعي على السلطة في تشيكوسلوفاكيا بعد الحرب، والذي كان الشاعر الوحيد على الجزيرة البريطانية الذي امتلك خطاباً غيبياً، حول اللحظة التاريخية في أوروبا بعد الحرب، لم ينجح، في دفع الخيال البريطاني المعزول/العامي إلى اتصال أكثر إقناعاً مع واقع يشكل فيه كتاب كاترينا براك الصورة التلوية الدالة على رغبة، والأدبية. هنا، على سبيل المثال، قصيدة «الاستجواب» لموير من ديوان المتاهة:

كان بوسعنا عبور الطريق لكننا ترددنا،
ثم جاءت الدورية؛
القائد حي الضمير ومصمم
كان الرجال مكفهرين وغير مبالين.
وبينما وقفنا جانباً وانتظرنا
بدأ الاستجواب. طلب من الجميع
الكشف عن هوياتهم:
من أين جئنا، لأي هدف، أي بلاد
وأي معسكر نقاتل من أجله أو نخونه.
سؤال بعد سؤال
وقفنا وأجبنا أثناء النهار الرازح
وراقبنا عبر الطريق خلف الحاجز
العشاق اللامبالين يعبرون أزواجاً،
اليد متصلة باليد، يتجول نجم آخر،
قريبين بحيث نستطيع أن نصيح بهم. ليس بوسعنا اختيار
جواب أو فعل هنا،
رغم أن العشاق اللامبالين ما يزالون يسيرون الهوينى

والحقل الذي بلا أفكار قريب.
نحن على الحافة نفسها،
غير قادَرين على التحمل،
وما يزال الاستجواب مستمراً.

ثمة شيء مختلف هنا، رغم بعض أصداء محددة من أودن. فقصيدة «الاستجواب» تسبق بعقدين الإيقاع الذي سُمع حين بدأ إي. ألفاريز، في أواخر الستينيات، بتحرير سلسلته المؤثرة، **سلسلة البنغوين للشعراء الأوروبيين الحديثين**، وكان إيقاعاً ذكياً، كما كان بلا قوة، لكي يحيا مع أي نوع من التفاؤل في ضوء ما عرفه.

إن قصيدة كوير أوروبية، ولكنها مختلفة جداً، نوعاً ما، عن الطريقة التي تُعدُّ بها قصيدة روبرت لويل «محاكاة أوروبية». وكانت تلك الترجمات، التي ظهرت بعد دزينة من الأعوام، ما تزال واثقة في هدوئها الثقافي والتاريخي. وقُدِّمتْ نسخ لويل لقصائد نموذجية من اليونانية واللاتينية والإيطالية والفرنسية والألمانية والروسية كجسور لكي تتصل مع ماض غير مدمر. ولم ينجح الخرق الذي أحدثته سنوات الحرب في فصل لويل، ومعاصريه، الذين يعيشون تحت سقف الإنكليزية، عن مشروع الحداثيين العظام. يمكن أن يكون باوند وإليوت وجويس، قد عدوا أنفسهم هدامين سلبيين ولكن تبين، من منظور لاحق، أنهم أبقوا خطوطاً مفتوحة مع الميراث الكلاسيكي للأدب الأوروبي. وفي استعدادهم لنهاية عالم، زادوا من متوسط عمره بلا حدود.

بالتالي، حين شهد لويل وراندال جاريل وكيث دوغلاس ولويس ماكنيس ولويس سمبسون ودايلن توماس وإليوت، في لحظات مختلفة، وفي سجلات مختلفة في شعرهم، رعب الحرب وعنفها، فإنهم فعلوا ذلك بعصب تاريخي غير محطم. كان يمكن أن تحدث الحرب فجوة، بنفس العظمة، في إحساسهم بالطبيعة الإنسانية كما فعلت القنابل بالمدن، لكن

التراث الشعري، الذي عملوا في داخله، لطّف من الانفجار. بدا كأن تدعيم إليوت لفكرة التراث ذاتها قدّم نوعاً من الملجأ المضاد للغارات الجوية. آمل ألا أُعدّ فظاً أو جاحداً إذا أوردت النص الشهير لقصيدة «ليتل غيدنغ» لكي أوضح كيف تدفع جماليات التراث الشعري، وبفعالية، وحشية تجربة زمن الحرب إلى وضع حرج. هناك، في القطعة الأدبية الدانتوية عن دورية الفجر، يمكن أن يرتّب زوال الخطر بعد غارة لسلاح الجو الهتلري الصباح بالرجوع إلى الأجواء الصباحية التي اندفعت مرة من نداوة هضبة شرقية مرتفعة نحو الشُرَف المفرّجة لألسينور.

في«ليتل غيدنغ» وبينما تتجول شخصية إليوت، يشكل الشريط الإخباري المألوف لحرب خاطفة، برهاناً ـ كافياً للخيال، على الأقل ـ على أن واقعاً مقدراً، ومتجاوزاً للواقع، يلح، ويمكن الدفاع عن أحد انتصارات القصيدة للقيام بإيمان كهذا مؤقتاً. لكن شخصية موير في «الاستجواب»، هي التي تبدو كأنها، بشكل أكثر صحة، ممثلة لنا، مذهولة، وغير فعالة في مركز مهرجان أو موكب مهدّد: ما دعاه إليوت بالبانوراما الواسعة للعنف واللاجدوى، والتي هي التاريخ المعاصر. فإذا كان شعر موير غير قابل للنقض، وأقل موثوقية من شعر إليوت، فهو يحتوي، مع ذلك، على نبرة قوية ورثائية، وتالية لموت الحضارة الأوروبية، التي أنتجتها. نحن الذين نعيش، ونمتلك كينونتنا في الإنكليزية، نعرف أن هذا اللحن مناسب للعالم الذي جئنا لكي نسكن فيه، إلى درجة أن تاريخنا الحديث الخاص من الحرية الاستهلاكية، والأمن النووي المخيف، يبدو أقل أصالة لنا من الحيوات المختبرة مأساوياً لأولئك الذين يعيشون في نطاق كل ذلك العبث. وهذا يجعل الإيقاع الصادر عن هذا الشعر المترجم من ذلك العالم الماورائي منبوراً بشكل مقصود، ورغم الاحتلال ومعسكرات التعذيب والجهاز الكامل للتوتاليتارية، فإنه قابل للتصديق، ويثير الشجن، ومنعش.

سأقترح، إذاً، أن هناك طريقاً لم يُسلك في الشعر في الإنكليزية في هذا القرن، طريقاً سلكه مرة أودن الشاب، وموير متوسط العمر. أيضاً، لأننا لم نعش السيناريو المأساوي الذي قدمته خيالات كهذه لنا على أنه الحياة الملائمة لأزمنتنا، فقد تم تدمير قدرتنا على ممارسة فِعل إيمان كامل في ممتلكاتنا الشعرية المحلية. بالتالي، نحن جميعاً أكثر ميلاً إلى الترجمات التي تصل كرسائل من أولئك الذين يحملون ممتلكاتهم كثيراً على الطريق الذي لم نسلكه، لأنه طريق لم يكن مفتوحاً لنا. حين نقرأ ترجمات لشعراء روسيا وأوروبا الشرقية، «نكون على الحافة ذاتها... وما يزال الاستجواب مستمراً».

القصيدة العارية

رغم فترة نقد حول الحاجة إلى «الذكاء» و«المفارقة»، فإن الشعر في اللغة الإنكليزية لم يبتعد كثيراً عن مأوى التراث الرومانسي. حتى شعراؤنا المتأنقون الساخرون من الذات التزموا بإيقاع موسيقى مخدرة. فما هو مهم هو الحلم لا التشخيص. وما تزال آمال الشعراء والقراء تحقق نفسها في سياقات الاتجاه نحو الداخل، وتوق النفس إلى الطبيعة وتوحدها معها، والإيقاعات التي يُنضجها الزمن. وما نزال نتوقع أن يكون الخيال الشعري متعاطفاً بدلاً من أن يكون تحليلياً. وما يزال العقل يميل إلى استدعاء قافيته من تحليل وردزورث الساخر.

أفترض، على أي حال، أن القطع المستقيم، أول هذين الكتابين اللذين ألفهما ميروسلاف هولب (Miroslav Holub)، هو عنوان يميل، بنحو إيجابي، نحو سكين العقل رغم أنه من المثير أن «القطع المستقيم» عبارة غير موجودة في قاموس الإنكليزية القديمة؛ بدلاً من ذلك هناك «الخط السهمي»، وكأن اللغة الإنكليزية تعمل ضد مسعى الشاعر التشيكي، مفضلة أفكار الحياكة والوصل على أفكار الفصل والقطع. على أي حال، العبارة المعطاة تعني خط الاتصال بين عظام الجمجمة، وهكذا فإن قطعاً سهمياً ـ صورة الغلاف لجمجمة مشطورة تدعم هذا ـ تضمن فتح ما هو مغلق في هذا الخط، وفحصاً جراحياً، ووجهة نظر علمية. وهذا لا يدهشنا كثيراً بما أن هولب هو باحث في المناعة رئيسي في مؤسسة الطب العيادي والتجريبي في براغ. وكما قال ليسلي توماس في مقدمته: هولب الشاعر، وهولب العالم، كلاهما يشترك في «موقف مهني».

يجب أن يُقال على الفور: إن الكتاب يقدم ما يعد به العنوان: تعرية الأشياء، ليس كثيراً للجمجمة تحت الجلد، وإنما للدماغ الذي تحت الجمجمة؛ ولشكل العلاقات والسياسة والتاريخ وإيقاعات التعاطف

والاستياء؛ وانحسار الإيمان وتدفقه والأمل والعنف والفن. إنه تشريح ذكي وجاد للعالم، متعاطف جداً بحيث أنه ليس انتقامياً، شكاك جداً بحيث أنه ليس منخرطاً، شعر يفرض فيه الذكاء والمفارقة الشعور بهما دون إبعاد المتعة والحكم الأقل إثارة.

ورغم أن هذا هو كتاب ميروسلاف هولب الأول الذي نُشر في الولايات المتحدة، فإن كثيراً من الناس عرفوا العمل سابقاً من مختارات البنغوين التي نُشرتْ في لندن سنة 1967، والتي ترجمها إيان ميلر وجورج ثينر. مذاك، ظهر له كتابان جديدان في إنكلترا ويَذكر اسمه الآن بثقة وبشكل لائق الأشخاص الذين يبحثون عن الشعراء النموذجيين الذين يدافعون عن الأبعاد العملية لفنهم دون أن يخونوا التزاماته. هناك شيء ما قوي جداً ومبهج في العمل، وثمة فقدان للثقة كبير. يتضمن كلَّ الحقائق الحياتية البالية للرجل المتحرر من الوهم، لكنه يحتوي أيضاً على رؤية مضادة ومشبعة عن خير ممكن، مبني على التفاؤل حيال آداب السلوك، والدوافع العملية في الحياة اليومية. إنه واقعي وواسع في آن. فهو في اللحظة التي يُرجع فيها الأمور إلى أبعادها الأكثر بساطة وعرياً، يستطيع أن يقدم إحساساً بالتحرر ومدى جديداً:

الأرض تدور،
يقول الطالب.
كلا، الأرض تدور،
يقول المدرس.
هلكت ورقتك في المرج،
يقول الطالب.
كلا، ورقتك هلكت في المرج،
يقول المدرس.

اثنان واثنان أربعة،

يقول الطالب.

اثنان واثنان يساوي أربعة،

يصحح له المدرس.

لأن المدرس يعرف بشكل أفضل.

ليس هذا مخادعاً ولا مهيناً. وليس هناك نكهة في كشف هولب، وإنما اهتمام بأن الشكل الحقيقي للأشياء يجب أن يكون معرفة عامة. فهو يبدو، في بعض أكثر قصائده وضوحاً، كأنه يفحص تجهيزات القارئ للبقاء، معلناً عن قائمة من الحقائق غير المنطوقة، لكنه لا يشعر بالفخر لأنه يمتلك القائمة الكاملة على نحو طبيعي تحت تصرفه. أصدقه حين يقول:

> أحبُّ الكتابة لأشخاص لا علاقة للشعر بهم؛ لأولئك الذين لا يعرفون أن الشعر لهم.أحب أن يقرؤوا القصائد على نحو طبيعي كما يقرؤون الصحف،أو كما يذهبون إلى مباريات كرة القدم.

لكنه لم يحتمل هذه الفظاظة الديمقراطية، ذلك أن سعر البضائع المعروضة غير منخفض، وليس هناك تودد للعامل المشترك الأكثر تدنياً، أو تعاطف مبتذل مع أشباه العريف الذي قتل أرخميدس:

بضربة واحدة جريئة

قتل الدائرة، مماس

ونقطة التقاطع

في اللانهاية.

في عقوبة

القسمة

حظر الأرقام
من ثلاثة فصاعداً.

الآن في سيراكيوز
يقود مدرسة من الفلاسفة،
لألف عام آخر
يقعي على مطرده
ويكتب:
واحد اثنان
واحد اثنان
واحد اثنان

إن القصائد المقتطفة هنا هي مجرد بداية أو مدخل بسبب رشاقتها السردية المقنعة. فدقة هولب في الإيجاز تعبر عن نفسها بوضوح في رسوم بيانية من التاريخ والسياسة، في ما دُعي بلغة «إيسوبية»، وثمة غنائية مبتكرة ومرحة في القصائد تستطيع أن تجذب طبائعنا الأكثر حدة، لكنها لا تجيز لنا الاستمتاع بالعنصر المثير للشفقة الخاص بنا. فالقصيدة التي تفتتح هذه المختارات، على سبيل المثال، هي مرحة وعميقة في آن، ممتعة على غرار مسلسل رسوم هزلية. وهي، في الوقت نفسه، ذكية في تعبيرها عن العدوان وعن الحاجة البشرية. تقدم إشباعاً جمالياً كيتسياً - نسبة إلى الشاعر كيتس - على نحو كامل وتدهش بإفراط رائع، صورها تشرق وتغرب، وتثير ذكرياتنا لكننا نشعر أن كمالها واتساقها الجمالي غير كافيين للكاتب. ففي تسامحه مع سلوك الإنسان تقيم حاجة للحكم، لموازنة الشكوى والتوبيخ. وبرغم عدالة وضخامة الرؤية، ورغم التوافق الذي تم الوصول إليه مع الأشياء كما هي، فإن هناك، في القصيدة، ما هو

مثير للأعصاب وما يبعث على الأسى، يسبح، ويرفض السماح لنا بالابتعاد وأن نعامله كمجرد «كلمات على الصفحة».

أحد ما

تسلق لتوه إلى قمة الجروف

وبدأ يلعن البحر.

مياه خرساء، مياه غبية حبلى،

نسخة راكدة، موحلة من السماء،

أنت البائع المتجول بين الشمس والقمر،

مقرض الأصداف التافه،

ثور قابل للانحلال، صخّاب،

تخضّب الصخور بدمك،

سيف للانتحار

مسحوق على الأرض،

هيدرا، تحلل الليل،

تتنفس سحباً من الصمت مالحة،

تنشر أجنحة هلامية

عبثاً، عبثاً،

الفرغونة، تلتهم جسدها،

الماء، يا جمجمة الماء المسطحة السخيفة ـ

وهكذا لعن البحر من أجل تعويذة،

لعق آثار أقدامه على الرمل

ككلب جريح.

ثم هبط

وملّس مرآة البحر الصغيرة الضخمة.
ها أنت أيها الماء، قال،
وتابع طريقه.

يمكن أن تبدو هذه الخاتمة خجولة لأول وهلة لكنها ليست هكذا لأن حس الفكاهة الجيد فيها ليس مرواغاً وإنما تطور نفسي حقيقي مفاجئ. تتضمن أن الإنسان يجب، بشكل طبيعي، أن «يقبل الكون»؛ وأن المحاولات التي تقوم بها الإرادة، أو الأنا، أو حتى ربما وزارة الحقيقة، لكي تفسد سكن الإنسان الطبيعي، والوراثي في العالم، مقدر عليها، عاجلاً أم آجلاً، أن تستسلم لإحساسه الأقوى والخفي بالانتماء. إن هذا النوع من المتكأ العاطفي، هذه الطاعة لما هو حقيقي بشكل عام، يشكلان أحد عوامل الجاذبية الرئيسية في شعر هولب. ثمة ساحر يسكن هذا الشاعر لكن الساحر محفوظ في الصف بنوع من الاستقامة الأبوية، ويسكنه في جزء آخر من نفسه مانح مثال فكري جيد. إنّ «زيتو الساحر» (في مختارات البنغوين) هي قصيدة دالة، حيث يستطيع زيتو الوقوف كنموذج لصورة هولب للفنان: الرجل الذي يمكن أن يمارس امتيازه الخيالي إلى نقطة محددة فحسب: يمكن أن يسلي إمبراطوره بأقاصيص محيرة وحميدة، متخيلاً نجماً أسود ومياهاً جافة، ولكن تأتي نقطة ما حين يجب الإقرار بحدود أداء الساحر:

يغادر الإمبراطورية الملكية العظيمة، يشق طريقه بهدوء
عبر حشد الحاشية، إلى منزله في صدفة الجوزة.

من المؤكد أن هذه حكاية عن شخص يسكن مملكتي الفن والعلم في آن. ولكنها أيضاً حكاية إيسوبية عن الفنان في دولة كليانيّة. فمن الوارد أن موقف هولوب الراسخ في العالم، وعينه المتيَقظة المشتبهة، والانطباع الذي يقدمه عن الاعتماد على الذات المؤرق، أمور ناتجة عن ضغوط ومهارات

يعرفها كمواطن داخل نظام الحزب الواحد، في عالم من الرقباء والتوقعات الرسمية. غير أنّ هذا الوضع المقيد يجعله قلقاً للحفاظ على حريته الداخلية، وأكثر صرامة في يقظته حيال الطريقة التي يجب أن تمارس فيها الحرية. إنه مهرج في غالب الأحيان ولكن من النادر أن يكون تافهاً. أما ملاحظته المضادة للأدب فهي مستقاة من تقليد في الشعر التشيكي، ومن تأثره، كما أظنّ، بشعر ويليام كارلوس ويليامز. وفيما تشكّل مسألة الأسلوب والمصطلح موضوعاً مستقلاً لدى ويليامز، فإن الوعي الذاتي أقل بكثير لدى هولوب حسب اعتقادي. تبدو نبرة الشعر أقرب إلى المحكية السافرة في كتاب لورنس **أزهار الثالوث** رغم أنه يحب علينا أن نتخيل تهور لورنس الجبهوي متحالفاً مع ذهن لماح ومقتصد في آن. كان بوسع لورنس، على سبيل المثال، استحضار حياة الذبابة المدمنة للجيفة، وواضعة البيض، لكنه لم يستطع أبداً تخيل الحياة الجرثومية للكائن داخل سلسلة أوهام التاريخ، كما يفعل هولب، بشكل لا يُنسى، في قصيدة تظهره في أفضل حالاته، غنياً وقلقاً، متساوي البعد عن الهجاء، والسريالية، يحفر ثلماً عاطفياً أكثر عمقاً من المعتاد. ننسى أننا نقرأ ترجمة، ربما لأن جغرافية القصيدة وشخصياتها الدرامية تحيي ذكريات عن مسرحيات شكسبير التاريخية. مهما كان السبب، عثرت القصيدة على مناخ عاطفي يناسبها تماماً في الإنكليزية.

جلست على لحاء الصفصاف
تراقب
جزءاً من معركة كريسي
الصرخات
الأنين،
الانتحاب،

الدوس والشقلبة.
أثناء الهجمة الرابعة عشرة
للخيالة الفرنسيين
تزاوجت
مع ذبابة ذات عينين بنيتين
من فادنكور.
حكّتْ ساقيها ببعضهما
وهي جالسة على حصان منتزع الأحشاء
تتأمل
فِناء الذباب.
حطّت بارتياح
على اللسان الأزرق
لدوق كليرفو.
حين خيم الصمت
وهمسة التآكل
دارت بهدوء حول الجثث
وفيما كانت
بضعة أذرع وأرجل
تنتفض تحت الأشجار
بدأت تضع بيضها
على العين الوحيدة
لجوهان أور،
صانع الدروع الملكية.
حدث هكذا ـ

التهمها طائر (سمامة)
هارب
من نيران إستريس.

في هذه القصيدة اقتصاد في التعبير كما لو أنها منحوتة معدنية على غرار كثير من الشعر الأوربي الشرقي، لكنها تبدو كأنها عثرت على مكانها في الترجمة بكل سحنتها الخيالية محفوظة بشكل كامل.

هذا لا يعني أن القصائد الأخرى تشعرك بأنها غير ناجحة. ثمة وضوح وظرافة في تعاقب «التأملات القصيرة»، التي تكشف هولب في شكله البرناسي الأفضل: لا قصائد التوتر الأول، وإنما لغته الغنية. وفي تعاقب آخر من «التأملات المطولة»، المكتوبة نثراً، يلح هولب على الوظيفة المحورية لشعريته المعراة، وغير الرفيعة، ويعثر على صورة عن مسؤوليته في قول الحقيقة كعالم وفنان: كلاهما حارس للأسماء الصحيحة للأشياء، وكلاهما يجد نفسه مساقاً كي يتأمل «ضرورة الحقيقة». يفسح هذا العنوان الطنان مجالاً لقصة حول شخص في سينما، يصيح محتجاً ضد صوت المدرج الصوتي، وضد السارد في فيلم عن التاريخ الطبيعي يواصل مناداة فأر المسك قندساً:

> لا أحد يسمح بأن يُدعى القرع المعقوف العنق لفتاً، لأن الاسم الصحيح هو الخطوة الأولى نحو الحقيقة التي تجعل الأشياء أشياء، وتجعلنا ما نحن عليه. وهو الذي يبعد أي خطر من الأشياء التي بلا اسم، ويساعدنا على الحياة. إن مماحكة كهذه في التاريخ الطبيعي هي، من ناحية، ظاهرة لها سمات إنسانية جوهرية، وعنصر علمي من ناحية أخرى.

تُرجمت هذه التأملات بشكل جيد ونفهم منها أن الشعر يعتمد التخطيط أو الحبك كما كان دوماً. إنها ألعاب معرفية، مألوفة في شعر

هولب من حيث أنها متلهفة لكي تقول حقائق عن طبيعة الواقع. ذلك أن شعر هولب يناقض التقليد الأدبي أو تاريخ الثقافة، رغم أنه يطوف في الماضي الثقافي لشخصياته، كما، على سبيل المثال، حين يؤدي فريق من الدمى **ملحمة جلجامش**، أو يأخذ باص ترانزيت مظهر مركب شارون. يعارض الكلاسيكية بالروح المعنوية نفسها مثلما يعارضها جيسواف ميوش في كتابه المهم **شاهد الشعر**، الذي يفحص الإغراء المهدد دوماً للاستسلام لكتابة جميلة فحسب كجزء من تراث الكلاسيكية الذي يؤدي إلى العجز. فالكلاسيكية، من هذا المنظور، تصبح مظهراً سلبياً من العذوبة الهوراسية، مسألة تزيين تقليدي، نموذجاً وقائياً يعرّف الأشياء مستمداً من قراءات سابقة للعالم مؤذية لنمو الوعي. سيوافق كل من هذين الكاتبين على موضوع مسرحية برايان فريل، **ترجمات**، التي تشكو فيها شخصية من «الطريقة» التي أصبحت فيها الحضارة مسجونة في محيط لغوي لا يعبر عن المشهد الطبيعي للحقيقة.

يطارد هولب «القصيدة العارية بنحو كامل». وتعكس كتاباته صخب العملية الكيمائية تارة، والواقعية الساخرة للفنان سريع التغير طوراً. تطفح بالابتكار ويسوقها منطق يُولِّدهُ الاحتكاك بين حقيقتين متناقضتين وبارزتين على حد سواء: الدمار مؤكد، وبالتالي، كل المسعى الإنساني بلا طائل، الدمار مؤكد، وبالتالي، كل المسعى الإنساني منتصر.

أطلس الحضارة

كانت استجابة سقراط لحلمه المتكرر، الذي أرشده في نهاية حياته إلى «ممارسة الفن»، هي البدء بنظم خرافات إيسوب شعراً. كان من الطبيعي بالنسبة إلى الفيلسوف أن ينجذب إلى قصص وظيفتها الرئيسية هي فضح مظهر الأشياء، وكان من الملائم أن تنطوي هذا العلاقة الطفيفة مع فن الشعر على عنصر تعليمي. ولكن تخيّلوا كيف ستكون قصائد سقراط لو أنه ألف عملاً أصلياً أثناء تلك الساعات قبل أن يتجرع السم بدلاً من القيام بتعديلات. من غير المحبذ أن ينهي أبياته لكي يبكي. من المحتمل أن لا يطيع وصية ييتس في هذا الصدد فحسب، وإنما أن ينتج آثاراً كاملة كافية لدحض زعم المعلم بأن «ذكاء الإنسان يجبره على الاختيار بين كمال الحياة وكمال العمل الفني».

سيكون من المبالغة القول إنّ أعمال الشاعر البولوني زبغنيو هربرت (zbigniew Herbert) يمكن أن تُعدَّ بديلاً لشعر مثالي عن الواقع كهذا. مع ذلك، فهو في متطلبات منطقه، واعتدال نبرته، وتطرف واتزان اكتشافاته، يشبه ما يمكن أن تكونه نسخة شعرية، من القرن العشرين، عن الحياة المفحوصة. ومن المعروف، في كل ما يتبع، إن ما يُمدح هنا، أو يُسبر، هو الترجمة الإنكليزية، وليس الأصل البولوني، ولكن ما يقنع المرء بالبعد الكوني لكتابة هربرت هو تلك القدرة التي تمتلكها على الحضور الواثق خارج حدود لغتها الأصلية.

على أي حال، إن هربرت منجذب، بشكل عميق، إلى ذلك الحضور الواثق، فهو «يثق بالهندسة، بالقاعدة العددية البسيطة، بحكمة المربع، والتوازن والوزن». يغتبط حين يكتشف أن «الهندسة اليونانية متأصلة في الشمس» وأن «المهندسين اليونانيين عرفوا فن القياس بالظلال». كان

محور الشمال ـ الجنوب يُحدَّدُ بالظل الأقصر الذي يلقيه سمت الشمس. وكانت المشكلة هي تعقب الخط العمودي، «اتجاه الشرق ـ غرب المقدس». من هنا تأتي الفائدة الرائعة لنظرية فيثاغورس، وظلم ملاحظة هربرت بأن «مهندسي المعابد الدورية (Doric) كانوا أقل اهتماماً بالجمال من اهتمامهم بحفر نظام العالم في الحجر».

تأتي هذه الاقتباسات من المقالة الثانية في كتاب **بربري في الحديقة**، وهو مجموعة من عشر مقالات تأملية في التاريخ والفن متنكّرة كـ «كتابات رحلات» بما أن تسعة منها مرتبطة بمناسبات زيارات إلى أمكنة محددة، بينها لاسكو وصقلية وأرليس وأورفييتو وسيينا وتشارترس وأمكنة الراحة المختلفة للوحات بييرو ديلا فرانسيسكا. تبدأ مقالة عاشرة وتنتهي في موقع مفرد مستدق الرأس: الأرض المحروقة لجزيرة في نهر السين حيث في 8 آذار سنة 1314، أُحرق جاك دي مولي، المعلم المهيب لنظام فرسان الهيكل، في المحرقة مع جيوفروي دي تشارني، وستة وثلاثين أخاً من نظامهم. ورغم ذلك فإن هذا الجزء من الكتاب يسافر أيضاً إلى مملكة يألفها هربرت بنحو جيد: «مملكة الطغيان، بصرامتها البوليسية واعتقالاتها الجماعية وتجريم النفس والتطهير والاستئصال، كل تلك الطرق التي كانت قد بدأت تُغْني ذخيرة السلطة في القرن الرابع عشر».

لحسن الحظ، إن قدرة الشاعر على الإعجاب هي أكثر من مساوية لإدراكه للفظائع، أما **بربري في الحديقة** فهو عنوان ساخر. فهذا البربري الذي يحج إلى الأمكنة المقدسة مشبع بثقافة أوروبا الكلاسيكية والقروسطية وتاريخها، ورغم أن منطقة ضخمة محروقة تقع في محور وعيه نقشت «ما تعلمناه في الأزمنة الحديثة، وما يجب ألا ننساه أبداً رغم أننا لا نكاد نحتاج إلى العيش عليه»، فإن هذا الوعي ما يزال قادراً على تجنيد نصف ثقة مغذاة بالإنسان كمحضّر وحافظ للحضارة. فالكتاب

مليء بالسطور التي تغنّي في السجلات الأكثر علواً للطرب الفكري. في بايستوم (Paestum) «تعيش المعابد اليونانية تحت الشمس الذهبية لعلم الهندسة». في أورفييتو، دخول الكاتدرائية مفاجأة، «تختلف الواجهة كثيراً عن الداخل وكأن بوابة الحياة المليئة بالطيور والألوان تقود إلى أبدية باردة وغريبة». وفي حضور بييرو ديلا فرانسيسكا: «إنه...مثل رسام رمزي مرّ في مرحلة تكعيبية». وفي حضور لوحة بييرو «موت آدم في أريزو»: «يبدو المنظر برمته هيلينياً، كأن أسخيلوس ألّف **العهد القديم**».

لكن هربرت لا يبتعد كثيراً. فالثبات المتمسك بالأرض، الذي يعرفه ويمدحه في الأبنية العتيقة، يمتلك نظيره في كونه عملياً. فحبه «لغناء الجو الهادئ، وغناء الطائرات الضخمة»، لا يمتد لكي يشكل خيانة للموضوع الإنساني الذي تستعبده الجاذبية والتاريخ. إن خياله أقل تحليقاً من خيال ابن بلده العظيم جيسواف ميوش، الذي تعرّف في الشاعر الأصغر على روح شقيقة، وفي سنة 1968 ترجم، مع بيتر ديل سكوت، **القصائد المختارة** التي أعيد إصدارها الآن. فهربرت الذي يميل، بنحو ممتع، إلى نسق نظام أبدي من الضوء والتوازن في عمل بييرو، ما يزال يستمتع جداً بكثافة ما يعثر عليه في كتاب ألفه معاصر بييرو، المهندس المعماري الإنسانوي ليون باتيستا ألبيرتي:

> رغم بنيته الكلاسيكية، فإنّ الموضوعات التقنية تمتزجُ مع حكايات وسخافات. يمكن أن نقرأ عن أسس ومواقع بناء ومقابض أبواب وعجلات وبلطات ورافعات ومعازق وكيف نقضي على الثعابين والبعوض وبق الفراش والبراغيث والفئران والعث وحشرات ليلية أخرى مزعجة.

ورغم أن هربرت يقتبس بيرينسون في مكان آخر، إلا أنه ينسجم مع بناء. فهو شاعر جمهورية عمال بقدر ما تجمعه صلة طبيعية مع أولئك

الذين يمتلكون أعيناً ضيقة من أجل تنفيذ عملية أو القيام بحساب بدلاً من دراسة التكرير.

وحين يناقش الصورة الذاتية للوكا سيجنوريللي،التي أدخلها ذلك الرسام في مجيء المسيح الدجال في الكاتدرائية في أورفييتو، مع صورة لمعلمه فرا أنجليكو، يقوم هربرت بتمييز بين الرجلين. يميز كيف «كانت عينا سيجنوريللي مثبتتين على الواقع... إلى جانبه، كان أنجليكو يرتدي غفارة، ويحدق إلى الداخل. نظرتان: واحدة رؤيوية، والأخرى رصدية». إنه تمييز يوحي بتقسيم مكافئ داخل الشاعر، مستمد من تعايش انفعالين متصارعين في أغوار ذاته. ولقد حددهما إي. ألفاريز (A.Alvarez) في مقدمته لمجلد 1986 الأصلي بأنهما الانفعال الذهني المثالي والانفعال الذهني الواقعي، وهذا النوع من الاستعداد الطبيعي للموافقة على اشتباه غريزي هو الذي يؤلف النسيج الخاص لذهن هربرت وفنه.

ثمة صراحة وتركيز. لا تبدو يقظته أبداً كأنها تفتر، ونشعر بأننا متأكدون من أنه يستمتع بنفسه مطبوعاً (الذي هو الذاكرة)،عندئذ يتم الاستمتاع أيضاً بالتجربة الأصلية في ظروف ملائمة مشابهة. وفي كل كتاب **بربري في الحديقة**، يتوحد الجانب الراغب من طبيعته وذو الذهنية المثالية بشفافية وروعة. في كنيسة في قرية توسكانية حيث «لا يكاد يوجد مكان لتابوت»، يقابل سيدة «ترتدي ثوباً بسيطاً مفتوحاً من الصدر إلى الركبتين. يدها اليسرى تستريح على ردف، إيماءة إشبينة ريفية؛ يدها اليمنى تلمس بطنها ولكن دون أثر فسق». بطريقة مشابهة، وبينما هو يخبر عن صعوده إلى برج كاتدرائية سينليس، تنفك الكتابة ككبة خيوط مخزونة طويلاً في خزانة الحواس.« بقع الأشنة، أعشاب بين الأحجار، وأزهار صفراء متألقة»، ثم، عالياً في صالة، «حواء جميلة.

خشنة النسيج، عيناها كبيرتان، وريانة. جديلة شعر ثقيلة تتدلى على ظهرها العريض الدافئ».

يجب ألا يُقلل من قيمة كتابة من هذا النوع، تضمن، كما يقول نيرودا: «عدم التقليل من واقعية العالم»، فهي تمتلك قيمة في ذاتها، ولكن ما يعزز إسهام هربرت وينجيه من كونه سجلاً لانطباعات رجل مثقف هو حسه التاريخي الذي يشكك في إمكانية التعويل على العالم فحسب. إنه هكذا واع للجزء غير المنتهي من كاتدرائية سيينا وغير مندهش منها كما هو مندهش مما هو منته بشكل متقن: «بقيت الخطة المهيبة غير منجزة، قاطعها الطاعون الأسود وأخطاء في البناء». ويجب ألا تعمينا رشاقة ذلك الربط الخاص عن إساءته؛ النقطة هي أن هربرت يجفل باستمرار بين فكي كماشة خلقها التقاطع اللامبالي، على نحو متبادل، بين الفن والحياة. فالتعود الطويل على هذه المشكلة المحيرة ولّد فيه نبرة ليست انتقامية من الفن وغير محصنة من الألم. تجعله ميالاً لاقتباس ما قاله شيشيرون (Cicero) حول مستعمرات صقلية «كحزام تزييني مخيط إلى الثياب الفظة للأراضي البربرية، حزام ذهبي صُبغ مراراً وتكراراً بالدم». وتمكنه من أن يبتكر جمله الجذلة، المثيرة للأعصاب، مثل تلك الجملة عن عائلة باجليوني من بيرودْجا: «كانوا انتقاميين وقساة، ورغم أنهم كانوا مصقولين بما يكفي فإنهم كانوا يذبحون أعداءهم في مساءات الصيف الجميلة».

مرة أخرى، يأتي هذا من مقالة حول بييرو ديلا فرانسيسكا، وفي الكتابة عن هذا الفنان المحبوب يبين هربرت، بنحو أكثر وضوحاً، الأمور التي سنرغب بقولها عنه كفنان: «الخلفية المتناغمة ومبدأ التوازن»، «قاعدة شيطان المنظور»، رؤية العالم وكأنه يُرى عبر لوح جليدي»، «هدوء ملحمي»، صفة هي «غير شخصية، متجاوزة للفرد». وتنطبق

جميع هذه العبارات، بين وقت أو آخر، على شعر هربرت وتشير أكثر إلى أشكال «تفكيره الواقعي». مع ذلك ينبغي ألا تؤخذ على أنها توحي بأي انفصال أو تجريد يستحق اللوم. إن انعدام العاطفة ـ الجمود ـ المنظور، اللاشخصانية، الهدوء، كل هذا مستمد من تحديقته، التي لا يمكن مقاطعتها، إلى حقائق الألم، وتكرر الظلم والكارثة؛ ولكنها مستمدة أيضاً من حب عميق لكل التراث الغربي الديني والأدبي والفني الذي بقي مفتوحاً له كمصدر روحي، ساعده في الوقوف على أرضه. ذلك أن هربرت يعرف، كأي كاتب في القرن العشرين، الرجال الجوف، وشاهد بعينيه من الأعمدة المحطمة ما لم يره معظم رجال الأدب في مخيلتهم، لكن هذا لم يؤد إلى انهيار ثقته بالمسعى الإنساني. على العكس، يستدعي إلى الذهن جميع أبعاد ذلك المسعى، ويفرضه مرة أخرى على وعيك بالنغمة الكبرى التي هي الآن (لم تكن)، شيء ما يمكن أننا فكرنا به كأثري ـ لا وظيفي ـ قبل أن نبدأ بقراءة هذه الكتب ولكن التي، حين ننتهي منها، تقف أمام فهمنا مرة أخرى كمثل «كاتدرائية في البرية».

نُشر كتاب **بربري في الحديقة** أولاً في البولونية، سنة 1962 وهو، بالتالي، عمل ينتمي إلى فترة الشباب ـ ولد هربرت سنة 1924 ـ أكثر من **قصائد تقرير من مدينة محاصرة**. ولكن النثر الجدي، المقتصد والتثقيفي الذي ترجمه كلٌّ من مايكل مارش (Michael March) وجاروسلاف أنديرز (Jaroslaw Anders) بانتباه كبير إلى الإيقاع والإيجاز، هو عمل الكاتب نفسه كما هو معروف. سيكون من الخطأ القول إن هربرت نضج في غضون ذلك، بما أن النظرة التي خَصَّ بها التجربة من البداية كانت اختراقية وحصيفة وجدية بنحو تام؛ ولكن يمكن القول إنه ترعرع، أكثر أمناً، في رباطة جأشه، ويشبه الآن قاضياً عجوزاً طوَّر المظهر الخيِّر لمستغرق في أحلام اليقظة لكنه يحتفظ بكل الاستعداد، ووثبة أسد رابض.

وحيث تحمل قصائد كتاب **قصائد مختارة**، الذي أعيد إصداره، الطاقة المكبوحة، والحذر المفروض بالقوة للموقف الذي نشأت منه في بولونيا في الخمسينيات، فإن قصائد المجلد الأخير تسمح لنفسها بمدى أكبر للإيقاع. فهي أطول وأقل تأثراً وأكثر اجتماعية وعبقرية في النبرة. تحدث في مدى خاص،في جو من الوعي المغربل. يفكر المرء مرة أخرى بالترتيب الواضح (lucidus ordo)،«لشمس علم الهندسة الذهبية تلك»؛ لكن، وبسبب الحرارة الجسدية للشعر الجديد، ونَفَسه الدافئ الذي يواصل إثارة طبيعتنا الغريزية، يفكر المرء أيضاً بوداع هربرت الفصيح للكهوف القبتاريخية للدوردون (Dordogne):

عدت من لاسكو من الطريق نفسه الذي سلكته إليها.
ورغم أنني حدقت في هاوية التاريخ، إلا أنني لم أبزغ من عالم غريب. ولم أشعر مطلقاً من قبل بإيمان أكثر قوة أو إعادة للطمأنة: أنا مواطن الكوكب الأرضي، وريث ليس لليونانيين والرومان فحسب وإنما للانهاية برمتها تقريباً...
انفتح الطريق إلى المعابد اليونانية والكاتدرائيات القوطية.
سرت نحوها شاعراً باللمسة الدافئة لرسّام لاسكو على راحة كفي.

بالتالي لا عجب من أن السيد كوجيتو، اسم الشاعر المستعار ـ الشخصية، الدمية المتكلمة من بطنها ـ يجب أن يكون مرتبطاً، بعناد، بحاستي البصر واللمس. وفي القسم الثاني من هواجس أخروية للسيد كوجيتو، بعد تأملات هربرت العديدة في المصير المطلق ـ ربما سيكنس/ ساحة المطهر الكبيرة ـ يتخيل نفسه وهو يتعلم مناهج في استئصال العادات الأرضية. ومع ذلك، ورغم هذه الجلسات الملائكية لاستخلاص المعلومات، فإن السيد كوجيتو:

يواصل رؤية
شجرة صنوبر على منحدر جبلي
شمعدانات الفجر السبعة
حجراً بعرق أزرق
سيستسلم لجميع عمليات التعذيب
الإقناعات اللطيفة
ولكنه سيدافع إلى النهاية
عن إحساس الألم الرائع
وبضع صور ذاوية
في قاع العين المحترقة.

من يعرف
ربما سينجح
في إقناع الملائكة
أنه عاجز
عن تقديم الخدمة
الإلهية
وستسمح له بالعودة
من ممر كبير
على شاطئ بحر أبيض
إلى كهف البداية.

تتقاطع أعمدة البداية والنهاية، وفي اللحظة ذاتها التي يجهد فيها لكي يتخيل نفسه في المحيط المتلألئ لما يمكن تخيله، يجد السيد كوجيتو نفسه ينهار عائداً إلى المركز الواضح. غير أنّ كلَّ هذا محرّر من

بعده التبشيري الممكن لأنه لا يحدث لـ «الإنسانية أو البشرية» وإنما للسيد كوجيتو. ويعمل السيد كوجيتو أحياناً كشخصية كرتونية، دون كيشوت كوني، أو سيزيف نحيل كعود كبريت؛ أحياناً كتقليد عاقل تحتج بواسطته الواجهة الكاملة للأنا السيرية. وفي هذا الدور الأخير هو مسؤول عن إحدى قصائد الديوان التي لا تُنسى، «السيد كوجيتو ـ العودة»، والتي تقدم،مع «المهجور»، و«روح السيد كوجيتو»، وقصيدة العنوان لحناً حميماً ورثائياً فائقاً للعادة.

يبرز السيد كوجيتو، في غالب الأحيان، كبديل للإنسان التجريبي الشجاع بوصفه نوعاً بيولوجياً، أو، لنكن أكثر دقة: كممثل لأعضاء النوع الأكثر شجاعة، المستعدين للمساعدة والأذكياء على نحو متواصل. والقصائد التي يؤدي فيها هذه الوظيفة ليست أقل إيقاعاً وثقة بخطوتها من تلك التي ذكرتها قبل قليل؛ وفي الحقيقة هي أكثر تألقاً كاستطلاع فكري وأكثر موتاً كمقاومة سياسية؛ إنها مهاجِمة، وتعني قراءتها وضع المرء لنفسه في طاحونة عملية اختيار هربرت الشخصية، لكي يختبر من أجل استيعابه لضرورة الرفض، روح مبادرة المرء المطلقة ووعيه. فهذا الشعر أكثر من منشق؛ وهو لا يقدم عزاء لمروجي البرامج التافهة، أو رجال الدعاية من أي نوع. ما يريده هو تدمير تلك الترتيبات التي يقدمها مزخرفو واجهة السلطة في جميع الأمكنة على أنها الحقيقة. يستطيع سماع صراخ الطائرة المقاتلة خلف الحنق الفاضل للناطق الرسمي، مع ذلك ليس مقتنعاً بكشف أو إدانة فحسب. يريد هربرت دوماً أن يسبر النسخ الرسمية السابقة للتجربة الجمعية في الحلقة الأخيرة لإدراك الفرد وقدرته على الاحتمال. ويفعل هذا ليكتشف إن كانت القلعة الداخلية للكائن البشري ملاذاً أو موقع إصغاء متيقظاً. بتعبير آخر: لن يكون مهتماً إلى هذا الحد باكتشاف الصندوق الأسود للطائرة بعد تحطمها، لأنه يفضل

القدرة على مراقبة الشجاعة والضمير لدى كل مسافر في الدقائق التي تسبق السقوط. هكذا، في مقدمتهما، اقتطف جون وبوجدانا كاربنتر منه ما يلي:

> تفهم أنني أملك الكثير من الكلام لكي أعبر عن تمردي واحتجاجي. كان يمكن أن أؤلف شيئاً ما من هذا النوع: «آه أنتم أيها البشر الملعونون، تقتلون الأبرياء، انتظروا عقاباً عادلاً سيحل بكم». لم أقل ذلك لأنني أردت أن أمنح بعداً أكثر اتساعاً للموقف الفردي المجرب والمحدد، أو أن أظهر منظوراته الإنسانية العامة والأكثر عمقاً.

كان هذا دافعه دوماً، ومن الممتع مراقبة كيف تتطور استراتيجياته لإظهار منظورات بشرية عامة وأكثر عمقاً. وكانت المونولوجات الدرامية وتوظيف الأسطورة اليونانية من بين مقارباته المفضلة في **القصائد المختارة**. لا يمكن أن يكون هناك تعبير أجمل عن الضرورة، مُتَعرّفاً عليها ومشكواً منها بنحو متزامن، من مرثية فورتنبراس، كما لا يمكن أن تكون هناك قصيدة أكثر تعبيراً عن الذعر من أولئك الذين يمتلكون السلطة لكي يؤذوا، والذين عندئذ يتألمون من «أبوللو ومارسياس». يستحق العملان أن يتم اقتطافهما بشكل كامل، من ترجمات لجيسواف ميوش:

> تمت المبارزة الحقيقية بين أبوللو
> ومارسياس
> (أذن مطلقة
> إزاء مدى ضخم)
> في المساء
> حين، كما نعرف مسبقاً
> منح القضاة

النصر للإله
الذي رُبطَ بإحكام إلى شجرة
وسُلخ من جلده بوسوسة
زأر مارسياس
قبل أن يصل
الصراخ إلى أذنيه الطويلتين
رقد في ظل ذاك الصراخ
الذي هزته رعدة القرف
نظّف أبوللو أداته
وبدا كأن
صوت مارسياس
رتيب
ومؤلف من مقطع صوتي واحد
آ
في الحقيقة
يتحدث مارسياس عن
ثروة جسده
التي لا تُستنفد
عن جبال جرداء من الكبد
ووهاد بيضاء من الغذاء
عن غابات من الرئة تصدر حفيفاً
وروابٍ عذبة من العضلات
ومفاصل الصفراء وارتعاشات
الريح الشتوية للعظام

فوق ملح الذاكرة
تهزها رجفة قرف
أبوللو ينظف أداته
الآن ينضم إلى الكورس
العمود الفقري لمارسياس
من حيث المبدأ يصدر الصوت نفسه
الذي يصير أكثر عمقاً بإضافة الصدأ
كان هذا خارج تحمل
الإله ذي الأعصاب التي من النسيج الصناعي
ومن الممر الحصبائي
المسور بكرتون
يغادر المنتصر
متسائلاً
إن كان سيخرج يوماً ما من صراخ مارسياس
نوع جديد
من الفن الملموس
فجأة
عند قدميه
يسقط بلبل مصعوق
ينظر إلى الخلف
ويرى
أن شعر الشجرة التي ثبِّت إليها مارسياس
أبيض
بالكامل

لم يكن هذا المعلم الشاب مخطئاً أبداً حيال المعاناة. وتكمن تجربة القسوة البولونية خلف القصيدة، وحين ظهرت أول مرة أثارت ثرثرة حول المضاد للشعر. هناك تحدي الموضوع، الغزل مع عنف أفلام الرعب، والتجنب الواعي لأي شيء «مثالي». مع ذلك، ينتصر الشيء لأنه يبقى موضوعاً في مجرى تصادم عاطفي، ولأنه يبقى قادراً على الإيمان «بكل ما يتقاسم/التبادل الأبدي للدموع». وبالفعل، هذا هو الشعر الذي كان ييتس بحاجة إليه لكي يجعله راضياً عن اعتراضه على عمل ويلفريد أوين (المعاناة غير الفعالة ليست موضوعاً للشعر)، ورغم أن ألفريد أوين (مثالي) وييتس (واقعي) فإنهما أدخلا إلى الشعر في الإنكليزية «رؤية للواقع» ملائمة لأزمنتنا.

إن «أبوللو ومارسياس» قصيدة وليست رسماً بيانياً. والآن، تبخر العنصر المضاد للشعر أو تم استنشاقه بحيث أنه رغم تلك الملاحظة المدمرة، فإن الموسيقى الإجمالية للقصيدة تعيش في العلامات المحزنة للفيولونسيل أو البيبراخ*. البلبل المصعوق، الشجرة ذات الشعر الشائب، آ الرتيبة للفن الجديد، كل من هذه الابتكارات مريعة كما هي فنية، وكل منها تنطق من البئر الجافة لصوت موضوعي.

إن شيطان المنظور يحكم بينما يقرأ المبدأ المتجاوز للفرد التاريخ عبر لوح من الجليد الفرانسيسكاني بهدوء وببلادة كأن القصة قد حُفرتْ في الحجر.

يحضر المثال الأكثر احتفاء لقدرة هربرت على تحدي ما يأمر به الحجر في قصيدة «حصاة». مرة أخرى، هذا فن للشعر، لكن العالم الذي

---

* قطعة موسيقية عسكرية أو مأتمية تعزف على مزمار القرية في اسكتلندة.

تنطوي عليه القصيدة يقصي أي خطاب تم تخيله لكي يسمح بمصطلح مثل فن الشعر في المقام الأول. لكن «حصاة» هي على بعد عدة خطوات من الهجاء وخطوة أو اثنتين من الإيماءة المأساوية. وقد ألفها شاعر ترعرع، كما حدث، تحت الشجرة ذات الشعر الشائب، لكن الذي لم يمتلك أي إحساس بغرابة أو اختيار حقه بالولادة. بقدر ما يقبل الكون بنوع من الراحة خائبة الأمل ـ وكأن الإيمان سينكر في اللحظة الأخيرة بأنه يستطيع تحريك الجبال ويستقر في الرواقية ـ يشرح حقيقة كفاح باتريك كافانا (Patrick Kavanagh) بأن المأساة هي ملهاة غير مكتملة الولادة. وتستقر قوة القصيدة في موضوعيتها، مع ذلك نبرتها جاهزة تقريباً لكي تدخل في طقس الشخصية ذاته الأكثر تساهلاً:

الحصاة

مخلوق مكتمل

ندّ لنفسه

واعٍ لحدوده

ممتلئ بدقة

بمعنى حصوي

بأريج لا يذكر المرء بأي شيء

لا يخيف أي شيء لا يثير الرغبة

عطرها وبرودتها

عادلان ومليئان بالكرامة

أشعر بندم ثقيل

حين أحملها في يدي

وجسدها النبيل

يمتلئ بدفء مزيف

ـ لا يمكن أن تُروِّض الحصى

إلى النهاية ستنظر إلينا

بعين هادئة وواضحة جداً

في هذا انتصار واكتمال «الرجل المكتمل بين أعدائه». ستتساءل إلى أين يمكن أن يذهب فن مُحتوى ومؤكد للذات إلى أن تقرأ ديوان **تقرير من مدينة محاصرة**. ستكتشف فيه أن الصحة الأخلاقية التامة للشعر الأول كانت مثل الخضرة القاسية النقية للتفاح الذي ينضج: الآن جوهر الشيء أقل تحميلاً بما هو لاذع، وتبدو الآثار كلها كأنها تثمل وتتأرجح على غصن شجرة ما من المعرفة غير المحرمة.

يبقى هناك، على أي حال، آثار الراصد الفظ؛ هذا، على سبيل المثال، في القصيدة حيث داماستيس (Damastes) المعروف أيضاً باسم بروكرستيس) يتحدث:

ابتكرت سريراً بقياس لإنسان تام

قارنت المسافرين الذين اصطدتهم بهذا السرير

أعترف أنه كان من الصعب تجنب تمديد الأعضاء وقطع الأرجل

مات المرضى ولكن كلما ازداد عدد الهالكين

تأكدت أكثر أن بحثي صحيح

كان الهدف هو أن التقدم النبيل يتطلب ضحايا.

هذا الصوت مجسم بمعنى أننا نستمع إليه عبر مكبري صوت، واحد من داماستيس المرتّب، وآخر من الشعر ذي الامتياز، ونعرف دوماً مع أي جانب نقف. يتم إعدادنا لقراءة الشيء كما هو مقدم بالضبط. نقف مع سيجنوريللي إلى جانب لوحة،راصدين. ما نزال، بتعبير آخر، في الربيع المتأخر للموضوعية. ولكن حين نصل إلى القصيدة حول الإمبراطور كلوديوس، ننتقل إلى صيف الشخصانية الممتلئ. لا يعني هذا أن هربرت

صار مهملاً أو أي تسامح زائف ـ لقد فهم كل شيء وبالتالي تميّز موقفه بالصفح عن الكل ـ وإنما قام بتسهيل شراسته، وكأنه أدرك أن الحاجبين الصارمين اللذين يديرهما إلى العالم لا يسهمان إلا في زيادة قلق العالم بدلاً من تخفيفه؛ بالتالي، يستطيع أن يصبح أكثر اعتدالاً على المستوى الشخصي دون أن يصبح أقل شخصانية في أحكامه ومدركاته مقدار ذرة واحدة. هكذا، في معالجته لـ«كلوديوس المقدس»، لا يتغاضى عن الدم والإعدامات، والنزوية الشيطانية، مع ذلك ينتهي هربرت قائلاً لوغده بلسان أقل تشعباً من المعتاد:

وسعتُ حدود الإمبراطورية
بضم بريتاني موريتانيا
وثريث على ما أذكر
كان زوجتي أجريبينا
وهيامي الذي لا يمكن التحكم به بالفطر
هما اللذان تسببا بموتي
صار جوهر الغابة هو جوهر الموت
أيها المتحدرون: تذكروا باحترام وشرف لائقين
حسنة واحدة من حسنات كلوديوس
أضفتُ علامات وأصواتاً جديدة إلى أبجديتنا
وسّعْتُ حدود الكلام، أي حدود الحرية
الأحرف التي اكتشفتها ـ الابنتان المحبوبتان ـ ديجاما
وأنيسيغما
قادتا ظلي
وأنا أسلك الممر بخطوات مترنحة إلى أرض أوركوس المظلمة.

ثمة الكثير هنا من نظرة فرا أنجليكو إلى الداخل، وبالفعل، إن ذهن هربرت، في كل الكتاب الجديد، مثبت باستمرار على أشياء أخيرة. فالرؤى الكلاسيكية والمسيحية لما بعد الحياة مرسومة على الزمن، ونمتلك مرة ثانية، في «السيد كوجيتو ـ ملاحظات من منزل الموتى»، فرصة سماع كيف تصدح صرخة مارسياس المريعة في صوت العمل الأخير. السيد كوجيتو، الذي يكمن هو ورفاقه «في أعماق معبد العبث»، يسمع هناك، في العاشرة مساء، «صوتاً/ أنثوياً/ بطيئاً/ آمراً/ انبعاث/ الموتى». القسم الثاني من القصيدة يتابع:

سميناه آدم

وهذا معنى مأخوذ من التراب

في العاشرة مساء

حين تُطفأ المصابيح

يبدأ آدم حفلته الموسيقية

لآذان المجدفين

بدت

كصراخ شخص مغلول

بدت لنا

كعيد غطاس

كان

مكرساً

الحيوان الأضحية

مؤلف المزامير

غنى

الصحراء التي لا تُدرك

نداء الهاوية
أنشوطة على المرتفعات
صيحة آدم
كانت مصنوعة
من ثلاثة أحرف صوتية
تمددت كأضلاع في الأفق.

وهذا الآدم الجديد أحضرنا بقدر ما أخذنا مارسياس، ولكن هربرت يتحمل العبء الآن، وفي قسم ثالث، يأخذ القصيدة إلى أبعد:

بعد بضع حفلات موسيقية
لجأ إلى الصمت
إشراق صوته
استمر وقتاً قصيراً
لم يعالج
أتباعه
أخذوا آدم بعيداً
أو انسحب
إلى الأبدية
مصدر
التمرد
تم إخماده
وربما
فقط
ما أزال أسمع
صدى

صوته

أكثر خفوتاً

وهدوءاً

يبتعد شيئاً فشيئاً

كموسيقى الأجواء

تناغم الكون

تام

وغير مسموع.

يعتمد وجود السيد كوجيتو على التأملات ـ يتذكر المرء دفاعه عن «إحساس الألم الرائع» ـ رغم أنه على عكس هاملت، في مرثية فورتنبراس، «الذي يمضغ الهواء فقط من أجل أن يتقيأ»، فإن هضم السيد كوجيتو للفضاءات الفارغة هو مفيد بشكل مثير للفضول. إن قراءة هذه القصائد تجربة مفيدة: فهي توسع بشكل كبير تأكيد توماس هاردي بأنه «إذا كان هناك طريق إلى الأفضل، فهو يتطلب نظرة كاملة إلى الأسوأ». ولكن نهاية الكتاب، بعد قصائد شجاعة كهذه حول «قوة الذوق» ـ «نعم، الذوق/الذي فيه أنسجة الروح غضروف الضمير» ـ وأخرى رقيقة مثل «شكوى»، إحياء لذكرى والدته ـ «تبحر في قاع قارب عبر غيوم سديمية مزبدة» ـ بعد هذه وقصائد أخرى ذكرتها، وأخرى كثيرة لم أذكرها، يشعر القارئ بنوع الامتنان الذي يجب أن تكون قد شعرت به إلاهة طروادة حين شاهدت إينياس يزحف من النيران المتوهجة، حاملاً الأسلاف على كتفه والأشياء المقدسة في يديه.

إن موضوع الكتاب الحقيقي هو بقاء الذات الصحيحة، المدينة، الخيِّر والجميل؛ أو بالأحرى، الموضوع هو مسؤولية كل شخص لضمان هذا البقاء. وهكذا من الممكن في النهاية التفكير أن شاعراً يكتب بنحو أخلاقي

كهذا حول الجمهورية يمكن أن يدخله أفلاطون كشاعر بلاط ملكي أول للجمهورية الفاضلة؛ رغم أنه من الضروري أيضاً التساؤل أين سيكون هذا الشاعر المعين متأكداً من الانحراف عن الحكم كتسوية خطيرة:

الآن وبينما أكتب هذه الكلمات فاز مناصرو التوفيقية
باليد العليا على حزب المتشددين
تردد عادي لمصير الأمزجة ما يزال عالقاً في التوازن
المقابر تتضخم عدد المدافعين
يقل
غير أنّ الدفاع يستمر سيستمر إلى النهاية
وإذا سقطت المدينة ولم ينج إلا رجل واحد
فإنه سيحمل المدينة في داخله على طرق المنفى
سيكون هو المدينة
ننظر في وجه الجوع وجه النار وجه الموت
والأسوأ من كل هذا: وجه الخيانة
وتبقى أحلامنا عصية على الذل.

تركّز قصيدة العنوان التي اقتطفتُ هذه الأبيات من خاتمتها، على لحظة الأحكام العرفية وستنتمي دوماً إلى حوليات الشعر الوطني البولوني. إنها تشهد على تطورات جديدة وتحدث علاقات قديمة مع القصة المحلية وهي ليست إلا واحدة من عدة قصائد في المجلد تمسّ أوتار الذاكرة القومية البولونية. وإذا كنت أقل انتباهاً إلى وظيفة الشهادة المحلية هذه أكثر مما يمكن أن أكون، فهذا ليس لأنني أقلل من قيمة وظيفة شعر هربرت، وإنما، على العكس، لأنني مقتنع بجدارته على

جبهة الوطن بحيث أشعر بالحرية في التوسع في الهامش المترف. على أي حال، وضع جون وبوجدانا كاربنتر في الحواشي التواريخ المتصلة والأسماء بحيث أن القارئ يبقى متيقظاً إلى التلميحات والعلاقات التي تقدم الدفق الموارب للطاقة السياسية في الكتاب. وبالإضافة إلى تقديم هذه الخدمة التحريرية، يبدو كأنهما قاما بمهمة الترجمة الجيدة؛ ذلك أنني لم أشعر بأنهما اعترضا الطريق بيني وبين الحياة الأولى للقصيدة، ولم أشعر بأنهما تدخلا.

إن زبنغيو هربرت شاعر يتمتع بكل قوى أنتايوس (Antaeus)، مع ذلك يبزغ في النهاية كأطلس. زمن متجدد، وعبر ارتداده إلى أرضه الأصلية، يقف على الأرض صامداً في المحنة المحلية، لكنّه يحمل السماء كلها على كتفيه ومدى الكرامة والمسؤولية الإنسانية. تقدم هذه الترجمات المتنوعة وجهة نظر واضحة عن قوة وجمال الشخصية التي أسسها، ولا تترك شكاً بالوظيفة الجوهرية التي يؤديها عمله: الإبقاء على ظلة شعرية جديرة بالثقة، وإن لم تكن سماء تامة، فوق رؤوسنا المعرضة للخطر.



القسم الثاني



أوسيب و ناديجدا ماندلشتام

«بعد أن صفع أليكسي تولستوي على وجهه، عاد ماندلشتام على الفور إلى موسكو. من هناك كان يتصل كل يوم بأخماتوفا، متوسلاً إليها أن تأتي». سيكون من الصعب العثور على افتتاحية أكثر درامية من هذه الجمل الأولى من كتاب ناديجدا ماندلشتام **أمل ضد الأمل**. ولا يضاهي ذعر المناسبة إلا كبرياؤها في التذكر، رغم أن ما يتم تذكره هو قصة هلاك زوجها، الشاعر أوسيب ماندلشتام: ماندلشتام مذكرات ناديجدا التي لا تُضاهى.

في سنة 1932 ترأس أليكسي تولستوي محكمة رفاق عقدها اتحاد الكتاب لسماع شكوى ماندلشتام ضد الروائي سارجيدجان (Sargidzhan. كانت علاقة ماندلشتام وزوجته مع السلطات السوفياتية سيئة في ذلك الوقت. وكُلِّف الروائي وزوجته بالتجسس عليهما في شقتهما. وبسبب القرابة الناجمة عن ذلك، والاشتباه والعداء، وجّه سارجيدجان في النهاية ضربة قاسية لناديجدا. ورأت المحكمة أن «المسألة كلها هي من بقايا النظام البرجوازي ويجب أن يُلام الطرفان بالقدر نفسه».عمت الفوضى حينئذ المحكمة، ولاذ القضاة إلى غرفة، ولكن، في النهاية، انفجر تولستوي وسط الحشد منادياً: «اتركوني وحيداً، اتركوني وحيداً. لا أستطيع القيام بأي شيء! لقد تلقينا أوامرنا». بعد عامين أرسل أوسيب صفعة الرد. وكما قالت ناديجدا: اعتقد ماندلشتام أن «الرجل كان ينبغي ألا يطيع الأوامر. ليس أوامر كهذه. هذه هي القصة كلها».

لكن هذه القصة ناقصة. وكانت الصفعة الإشارة الخارجية لنعمة داخلية عادت إلى ماندلشتام في منتصف سنة 1930 حين قام برحلته إلى أرمينيا. وأثناء تلك الرحلة، استعاد الإحساس بكونه على صواب،

والحرية الداخلية التي بدونها لم يستطع أن يؤلف الشعر، وانتهى صمته الشعري الذي استمر خمس سنوات. ومع الشعر جاءت القدرة على رفض الأوامر، وكانت سلطة الشعر مطلقة. كتب ماندلشتام فيما بعد قصيدته الصريحة، والسياسية، ضد ستالين، «متسلق الكرملين»، القصيدة التي كانت السبب الرئيسي لاعتقاله الأول لمدة يوم أو يومين بعد حادثة صفع الوجه: واجه داود جالوت بثماني دوبيتات حجرية في مقلاعه.

فتشنْ الشرطة السرية شقة موسكو، وأخذوا ماندلشتام إلى مقرهم في سجن لوبيانكا، تم استجوابه، وحُكم عليه بالنفي ثلاثة أعوام إلى شيردين، حيث حاول، وهو في حال هلوسة، أن ينتحر رامياً نفسه من نافذة المستشفى. ثم حدثت المعجزة كما سمّتها ناديجدا ماندلشتام. وكنتيجة لاهتمام ستالين الشخصي بالقضية، وهو اهتمام لم يفتر بسبب معالجة باسترناك الماكرة لمكالمة هاتفية من الدكتاتور نفسه، استبدل الحكم إلى نفي إلى بلدة ما في روسيا الأوروبية، مستبعداً المدن الرئيسية.

«فجأة تذكر ماندلشتام أن ليونوف، عالم البيولوجيا في جامعة تاشكن، قال أموراً جيدة عن مدينة فورونيج... كان والد ليونوف يعمل هناك كطبيب سجن».قال ماندلشتام: «ربما سنحتاج إلى طبيب سجن. وقررنا أن يكون من فورونيج». تبدو النبرة الجذلة مميزة. سافر خفيفاً بشكل متعمد، وتماهى بوعي مع الأشخاص الذين ليسوا من أصول نبيلة، «المفكرين المدعين» للستينات، وكان في هذه المرحلة متأثراً بدانتي إلى درجة أنه وجد ممارسته الخاصة لتأليف الشعر شفهياً أثناء السير تتنبأ بالمعلم ـ «الخطوة، متصلة بالتنفس، ومشبعة بالفكر: هذا ما يفهمه دانتي كبداية لفن النظم» ـ استطاع رجل كهذا أيضاً أن يتساءل «بجدية تامة» كم حذاءً من جلد الثيران، وكم خفاً ارتدى أليغيري في مجرى عمله الشعري، وهو يتجول على طرقات الماعز في إيطاليا؟». لم يكن توقع

النفي محبطاً بالمجمل بالنسبة لرجل كهذا. على أي حال، لم ينشأ هذا الإحساس الوهمي بالسعادة إلا حين استعاد توازنه الذهني: أثناء هلوساته على الطريق من موسكو إلى شيردين، وأثناء حجزه في المستشفى هناك، عاش ماندلشتام في رعب، في وعي كامل بأن القدر حكم عليه. واضطرت زوجته والخادمة لإخفاء الساعة عنه، لتسكين إيمانه الجنوني بأن الجلادين سيصلون إلى الجناح لكي يطلقوا النار عليه تماماً في الساعة السادسة. كان وعي ناديجدا كاملاً بنحو مساو، لكنه كان يتغذى في ضوء الوعي العاقل. فجأة أصبحتْ رجلَ عصابات الخيال، ومكرسة لقضية الشعر، للحفاظ على إنجازات زوجها ومخطوطاته. فالكلمات التي شكلتْ جزءاً من الجملة المعدلة التي قصد منها «عزل» أو «حفظ» الشاعر يمكن أن تنطبق بنحو مساو على المهمة التي تولتها غريزياً ودينياً - الكلمة ليست قوية جداً - في اللحظة التي دخل فيها البوليس السري إلى شقتهما. منذ ذلك الوقت فصاعداً، كانت مثل قسٍ اصطيدَ في أزمنة العقوبات، فيما كان يسافر معرضاً للخطر وهو يحمل حجر المذبح الخاص بالدين الممنوع، ويخبئ المخطوطات من أجل حفظها لدى مؤمنين سريين. وبعد أن كرست نفسها كحارسة، كان من المقدر عليها أن تصبح شاهدة.

نتيجة لذلك، بقيتْ الأعمال الناضجة لشاعر عظيم، واثنان من أكثر كتب أزمنتنا قوة، كتابا ناديجدا ماندلشتام **أمل ضد الأمل** و **هجر الأمل**. ألّفت الكتابين في أواخر الستينات ويشكلان إدانة رهيبة لمعظم ما حدث في روسيا ما بعد الثورة، و بنحو أكثر حميمية، يسردان قصة منفى ماندلشتام في فورونيج، وعودته إلى موسكو سنة 1937، واعتقاله من جديد وترحيله إلى معسكر عمل: «كان كتابي الأول حجراً وكتابي الأخير سيكون حجراً أيضاً». توفي تماماً قبل عيد ميلاده الثامن والأربعين في معسكر ترانزيت قرب فالديفوستوك، بعد أن سافر خمسة آلاف ميل

ونصف من موسكو في قطار لنقل السجناء. وزُعِمَ أن السبب الرسمي لوفاته نوبة قلبية: عانى ماندلشتام من أعراض قلبية، وظُنّ بأنه مات من التيفوس. تروي أرملته الطريقة التي نُقلتُ إليها بها الأنباء:

> تلقّيتُ مذكرة تطلب مني الذهاب إلى مركز البريد في بوابة نيكيتا. هناك أعادوا إليَّ الطرد الذي أرسلته إلى ماندلشتام في المعسكر. «لقد مات صاحب العنوان»، أبلغتني الشابة التي خلف الكاونتر. سيكون من السهل بما يكفي تحديد تاريخ إعادة الطرد: كان اليوم نفسه الذي نشرت فيه الصحف القائمة الطويلة للجوائز الحكومية الأولى التي مُنحت لكتاب سوفييت.

آنذاك، كانت آثار ماندلشتام كاملة، رغم أنه لم يُنشر له سجل كامل إلا بعد أن صدرت طبعة نيويورك من **الأعمال الكاملة**. قبل ذلك، حفظت حياة أكثر من مائتي قصيدة غير مطبوعة. وفي السياق الذي يهم القارئ السوفييتي، انتهى ماندلشتام كشاعر بعد ظهور الكتب الثلاثة في 1928، الكتب التي حددت أوج تجربته ككاتب علني: **القصائد**، مجموعة من المقالات النقدية بعنوان **في الشعر**، ومجلد يحتوي «ضجيج الزمن»، قصة سيرة طفولته في سانت بطرسبورغ، والقطعة ذات العنوان القصصي« الختم المصري». ولكن في فورونيج جمع ماندلشتام وزوجته ثلاثة دفاتر للعمل الذي جاء بعد ذلك. تقول ناديجدا:

> غالباً ما سُئلت عن أصل هذه الدفاتر. كان هذا هو الاسم الذي استخدمناه لكي نشير إلى جميع القصائد المؤلفة بين 1930 و1937 والتي نسخناها في فورونيج في دفاتر عادية للتمارين المدرسية (لم نكن قادرين أبداً على الحصول على

ورق جيد، وكان من الصعب الحصول حتى على هذه الدفاتر). شكلت المجموعة الأولى ما يُدعى الآن «دفتر فورونيج الأول» (عمل جديد أنجز في المنفى، كما سيبدو)، ثم كلّ الشعر الذي نُظم بين 1930 و1934، والذي صودر أثناء البحث عن شقة، نسخ في دفتر ثان... وفي خريف 1936، حين تراكم المزيد من القصائد، طلب مني ماندلشتام أن أؤمن دفتراً جديداً.

ورغم ازدرائه لـ «الكتابة» ـ استخدمتْ الكلمة باحتقار لوصف، بين أمور أخرى، تقارير المخبرين، وعلى أي حال، عمل ماندلشتام ليس بقلمه، وإنما بشفتيه المتحركتين ـ فإنّ الشاعر صار يدرك أن المخطوط أكثر بقاء من الإنسان، وأن الذاكرة لا تستطيع تقديم ملاذ مستمر للشعر. لكن من ذلك الملاذ، بزغ الشعر بقوة مؤثرة. بعد الاعتقال الثاني لأوسيب، على سبيل المثال، حين كانت ناديجدا تعمل في النوبة الليلية في معمل النسيج في بلدة سترونينو، كانت تبقى مستيقظة عبر تمتمة الشعر لنفسها: «كان يجب أن أحفظ كل شيء في الذاكرة خشية أن تُصادر كل أوراقي مني، أو خشية أن يخاف الناس الذين أعطيتهم نسخاً ويحرقوها في لحظة ذعر». ثم هناك ذلك المشهد في علية يشغلها اللصوص، والتي أخبرها عنها رجل مر في معسكر الترانزيت الأخير في الوقت نفسه مع زوجها:

كان هناك رجل يجلس مع المجرمين له لحية كالجذام، يرتدي معطفاً جلدياً أصفر. كان يقرأ الشعر الذي تعرف عليه ل. كان ماندلشتام. قدم له المجرمون الخبز والطعام المعلّب، فمد يده بهدوء وأكل. من الواضح أنه كان خائفاً من تناول الطعام الذي قدمه له السجناء. كانوا يُصغون إليه في صمت تام وأحياناً يطلبون منه أن يُكرر قصيدة.

ورغم أن ماندلشتام الأكبر سناً اضطر إلى أن يَصفَّ مع المنبوذين والمنفيين، فإن دائرته الأولى من الأصدقاء كانت كبيرة جداً في مركز العالم الأدبي في بطرسبرغ قبل الثورة. في الفصل الثالث من **هجر الأمل** تؤكد ناديجدا ضمنياً أهمية هذا الأمان الأول والصداقة مع شعراء مثل نيكولاي جوميليف وآنا أخماتوفا. والفصل هو الغذاء الأخلاقي والفني الذي يمكن أن يتدفق في جماعة من الأرواح «المؤهلين بصدق لكي يشيروا إلى أنفسهم بـ «نحن».

أنا متأكد تماماً أنه بدون نحن كهذه، لن يكون هناك تحقق ملائم لـ «أنا» أكثر عادية، أي للشخصية. تحتاج الأنا، لكي تتحقق، إلى بعدين تكميليين على الأقل: نحن و ـ إذا كانت محظوظة ـ أنتم. وأعتقد أن ماندلشتام كان محظوظاً للحصول على لحظة في حياته ارتبط فيها بالضمير نحن مع مجموعة من الآخرين.

لم تستطع الزمر الهرطوقية للمؤسسة السوفييتية أن تتغلب في النهاية على كنيسة القيم الصادقة هذه، رغم أنها ربحت على المدى القصير، عبر إطلاق النار على جوميليف ـ زوج أخماتوفا الأول ـ سنة 1921، ومطاردة ماندلشتام إلى المنفى والموت، وإبقاء أخماتوفا صامتة لعقود. غير أنّ ناديجدا استطاعت في الستينيات، وبانتصار، ومن موقع رصدها المفضل، أن تصرح بالإيمان الذي شد من أزرها عبر السنوات الأكثر سواداً وتمكنت من أن تطلق لعنتها على الأعداء بالسلطة غير المفكر بها لشخص ما يطرد ذبابة عن طعامه: «إن زُمراً كهذه لا تشكل برهاناً على وجود حس رفاقي، بما أنها تتألف من أفراد يعملون من أجل تحقيق أهدافهم الخاصة فحسب. يشيرون إلى أنفسهم بـ «نحن»، ولكن في هذا السياق لا يشير الضمير إلا إلى تعدد مفرغ من أي إحساس أكثر عمقاً أو أهمية». إن

الثيمة الضمنية للمذكرات هي هذه الحرب بين القيم الإنسانوية والنظام النفعي الذي فُرض بالمرسوم والإرهاب، والقصة التي ترويها مزعجة جداً بحيث من السهل نسيان الوفرة الأدبية النقية للفترة الأولى من ارتباط ماندلشتام بشعراء الحركة الأكميزية (Acmeists) * حين بدأت حربه الرئيسية مع الرمزيين وحين تهرأ حذاؤه من الرحلات الطلابية إلى باريس وهايدلبرغ و إيطاليا.

يقدم روبرت تريسي وصفاً للتأثيرات الرئيسية السائدة في الجو في ذلك الوقت الذي ألف فيه ماندلشتام كتابه الأول، **حجر**، والذي ترجمه تريسي كاملاً إلى شعر مقفى، مع نص روسي مواز، ومقدمة ممتازة وملاحظات مضيئة جداً. يستحضر تريسي عالم طفولة ماندلشتام ودراسته، والذي استحضره الشاعر نفسه بغلو في «ضجيج الزمن»، وملاحظات بأن الإحساس الأخير لعدم الانتماء كان حاضراً مسبقاً في وعي الطفل لتوتر بين «الفوضى اليهودية» لوطنه والعالم الإمبريالي لبطرسبورغ، «الجنة الغرانيتية لأسفاري المهدئة». يشير تريسي أيضاً إلى أهمية التعليم في الأدب الكلاسيكي والروسي الذي تلقاه ماندلشتام في مدرسة تينيشيف، التي درّس فيها أستاذه الأكثر تأثيراً الشاعر الرمزي في.في. جريبوس، الذي كُتبتْ عنه سطور حيّة لا تُنسى في «ضجيج الزمن»:

> كان في.في. قد أقام علاقات شخصية مع الكتاب الروس، وكانت هذه الصلات تنطوي على المشاكسة والحب ومليئة بالحسد والغيرة والاحتقار والظلم المؤلم كما هو شائع

* مجموعة من الشعراء الروس الذين أسسوا في مطلع القرن العشرين حركة جديدة مضادة للرمزية، وكان ينشرون في مجلة اسمها أبولون.

بين أعضاء أسرة واحدة...وبقيت أحكام في.في. تشدني
بقوتها حتى اليوم. والرحلة المهيبة التي قمت بها معه...
بقيت الوحيدة. بعد ذلك، لم أقرأ سوى القليل.

لكنه لم يكتشف في النهاية اتجاهه الشعري الصحيح مع الرمزي جريبوس، وإنما مع المجموعة التي دُعيتْ الأكميزيون، والأكثر أهمية بينهم شكلوا الجماعة الأولى التي أشارت إليها ناديجدا ببساطة بـ «الثلاثة».

تم تأسيس الأكميزية عبر رد فعل على الرمزيين وانشقاق عنهم. وبتعبير كلارنس براون: «دعوا إلى التخلي عن ثنائية الرمزيين الميتافيزيقية، وإلى عودة إلى أشياء هذا العالم، إلى الوضوح الكلاسيكي والمتوسطي كمضاد لغموض الرمزيين القوطيٍ والشمالي، وإلى مقاربة ثابتة وقوية للحياة». هذا كلام بيان كبير. فضلاً عن ذلك، كان هناك «تصميم لإدخال بعض الخفة الموزارتية ـ والبوشكينية ـ إلى الشعر»، الإحساس بالقصيدة كبنية حية، توازن قوى، هندسة. واتخذ كلُّ هذا سبيلاً وتفاعلَ في ماندلشتام كإخلاص عنيف للكلمة المادية، بنك الذاكرة اللغوية، الكلمة كشكل ومحتوى: «الكلمة صرة والمعنى ينتأ من اتجاهاتها المختلفة». وتشمل هذه المقاربة المحلية الفظة، وفقدان الصبر من الطريقة التي أفسد بها الرمزيون الإدراك الحسي، كلٌ نثره وشعره. وحين كان في السرعة الكاملة ـ ولم يكتب مطلقاً عن كونه هناك ـ فإن اتصاله العميق مع المصادر العامة والإعجازية للغة كأداة صوتية قرّبه من الأشياء العادية حتى بينما كان لسانه يقشط التفافات التداعي الخيالي لتلك الأشياء. إن مقالته التي تحمل عنوان «في طبيعة الكلمة»، نُشرت سنة 1922، وعبّرتْ عن خلاصة أفكاره الأولى، وشنّ فيها هجومه الشهير على الوردة الرمزية:

الوردة تشبه الشمس، الحمامة تشبه فتاة والفتاة
حمامة. تخرج أحشاء الصور كالفزاعات ثم تُغلف

> بمحتوى غريب عليها. نصادف مكان الغابة الرمزية مشغلاً ينتج الفزاعات ... لا يُترك شيء سوى رقصة مرعبة من «التداعيات»...لا يترك شيء سوى تلميحات وهمسات صموتة. تهز الوردة رأسها للفتاة، الفتاة للوردة. لا أحد يريد أن يكون نفسه.

ضد الوميض والتذبذب والخداع الغابي لكل هذا، فإن غريزة ماندلشتام قادته إلى البحث عن الوجه الحجري الذي يمكن التعويل عليه، وعن الصلابة المسردبة للأبنية. حتى في عمل متأخر مثل رحلة إلى أرمينيا نجد أنه يقفز من السعادة الصرفة حيال مكتشفات كهذه:

> حين كنت طفلاً منعني نوع غبي من التأثر وكبرياء مزيفة من الخروج للنظر إلى ثمر العليق أو الانحناء فوق الفطور. فقد سرّني منظر أكواز الصنوبر القوطية وجوز البلوط المنافق في قلنسوته الرهبانية أكثر من الفطور. كنت أمسّد أكواز الصنوبر فينتصب هلبها. كانت تحاول إقناعي بشيء ما. في رقتها المغلفة بمحارة، في تثاؤبها الهندسي، أحسست بمبادئ فن العمارة، ولقد رافقني شيطانها طول حياتي.

ناقش روبرت تريسي أيضاً دلالة فن العمارة والحجر، وقدم تعليقاً مضيئاً حول الأهمية المحورية لقصائد ماندلشتام عن الأبنية؛ وقد عبر بعمق عن نسق الشاعر في ترجماته، محاولاً الحفاظ على تناسق وتدويرات القافية والمقاطع. لم تكن أذنه موهوبة كأذن ماندلشتام - لمن هي؟ - ولم يكن هناك الفولت المرتفع للعب الكلمة الترابطي الذي يفهمه المرء على أنه متميز في الروسية. لكن هناك الكثير الذي يمكن كسبه من التمسك بالوزن والقافية: يتم الحفاظ بالتالي على الأساس المجازي في بناء رغم

أن التحدث كثيراً بلغة الأبنية هذه يمكن أن يسيء إلى تمثيل إثارة «الشفتين المتحركتين». أخبرني شاعر روسي مرة أن مقطع ماندلشتام الشعري يمتلك التأثير الرنان لأعمال ييتس الأخيرة، أغفل تريسي هذا لكنه انتبه إليه، على سبيل المثال، في ترجمته للقصيدة 78:

أرق. هوميروس. الأشرعة محكمة.
قرأت نصف كتالوج السفن:
صفُّ الكراكي، صف طويل من الطيور الفرخة انتشر
وارتفع مرة فوق هيلاس، طائراً.
كمثل وتد من الكراكي في مكان غريب ـ
زبد الإله يرغي في شعر الأمير.
إلى أين تبحر؟ إذا كانت هيلين ليست هناك
ما نفع طروادة، يا رجال سلالة الإغريقيين القدماء ؟
البحر، وهوميروس: إنه الحب يحرِّك جميع الأشياء.
لمن يجب أن أصغي؟ هوميروس يصمت الآن
والبحر الأسود يندفع نحو مخدتي
كمثل خطيب صاخب، يرعد بقوة.

إن ترجمة هذا النص أكثر من مؤثرة. ولكن ما يجعل كتاب تريسي نفيساً هو شعوره بالسياق. فمقدمته تحتوي على قسم مهم، بعنوان «الشعر والاقتباس»، يلحُّ فيه بنحو صائب على الطريقة التي تتأصل بها قصائد ماندلشتام «بشكل عميق في سياق تاريخي وثقافي، وفي الواقع المادي مثل يوليسيس جويس والأرض الخراب لإليوت». فملاحظاته حول القصائد ضرورية لأولئك الذين ينشدون تحديد سياقه، خاصة حين يظهر على أنه شعر روسي آخر أو نقد ماندلشتام.

يتجلّى شيء آخر في هذه الترجمات هو حيوية ومباشرية مناسبات القصائد، يذكر ببرنامج الأكميزيين عن هذا العالم: هناك قصائد عن

التنس والبوظة والأفلام الصامتة، قصائد تبدو وكأنها تقفز إلى كونها في حال اندفاع. أحياناً يضرب تريسي على وتر الفحوى العرضي بسهولة مقنعة:

حين أسمع اللسان الإنكليزي
كصفرة، ولكن أكثر حدة ـ
أشاهد أوليفر تويست بين
أكوام من الكتب.

اذهب واسأل تشارلز ديكنز هذا،
كيف كان الأمر في لندن آنذاك:
المدينة القديمة بمكتب دومبي،
المياه الصفراء لنهر التايمز.

ثمة حماسة صحية حول كثير من الكتاب، وكونه كتاباً، وليس مختارات من القصائد الهامة فحسب، فإنّه يوسع إحساسنا بما عناه كتاب **حجر** لقرائه المعاصرين. ويعرف معظم المهتمين بماندلشتام أهمية القطع الرئيسية حول هندسة العمارة، كنيسة الحكمة المقدسة (Hagia Sophia)، نوتردام، الأميرالية، وقد أعجبهم إيقاعها الواثق والطموح: ولكن لكي نعرفها مع قصائد أخرى أقل تأكيداً بنحو جدي يجب أن ندرك، بشكل أكثر امتلاء، قوتها التعزيزية. إنّ القصيدة التالية (رقم 62)، التي سحرتني حين ظهرت في ترجمة دبل يو. إس. مروين وكلارينس براون الأكثر حرية، عمقت مزاعمها عبر إعادة الظهور في هذه النسخة الأكثر أدبية ووزناً:

طيور الصفارية في الغابات، والقياس الوحيد
في الشعر المنبور هو التمييز بين الأحرف الصوتية القصيرة والطويلة.

يحدثُ ثورانٌ مرة كل عام، حين تسحب الطبيعة
نفسها ببطء إلى الخارج، كمثل البحر في أنشودة هوميروس.
هذا يوم يتثاءب كوقف شعري:
هادئ منذ الفجر، ومسحوب بإنهاك؛
الثيران في المراعي، كسل ذهبي لإخراج
لحن غني ممتلئ من ناي قصبي.

كانت صفعة ماندلشتام لأليكسي تولستوي على الوجه بأية حال اتصاله الأول مع ذاك العضو من الأسرة الكبيرة. هاجر الكونت تولستوي بعد الثورة، رغم أنه عاد في النهاية إلى روسيا كـ «كونت أحمر» وجعل نفسه ذراعاً مفيدة للنظام الفتي. وفي سنة 1923، على أي حال، وكمحرر للملحق الأدبي لصحيفة (**برلين أون ذ إيف**)، نشر مقالة ماندلشتام «الإنسانوية والحاضر». وفي تلك النقطة بدا كأن الشاعر هو الذي صف مع النظام، أو على الأقل كان نصف مستعد لكي يخدع نفسه أنه صف معه. ولدى استعادة الموضوع والتأمل فيه، تأخذ القطعة بأكملها لوناً مأساوياً وساخراً.

يبدأ ماندلشتام بتلخيص مفهومه للمجتمع المثالي، والذي يظهر على أنه يمتلك البنية نفسها كمثل البناء أو القصيدة المثالية. فالحجر والكلمة والفرد يجب أن يصونوا ذواتهم الإبداعية ويحققوها، ولكن ينبغي أيضاً أن يكونوا جزءاً من «نحن»، «هندسة عمارة اجتماعية»، لكي يصلوا بطاقتهم إلى تطورها الأكثر عطاء. فماندلشتام يستمد إيقاعه، إلى حد ما، من مزاج الأزمنة، ويدخل في «طراد البحث عن أشكال جديدة: ويعبّر عن وجهة نظر تفاؤلية في الثورة حين يتحدث عن طراز قوطي اجتماعي جديد: اللعب الحر للأوزان والقوى، مجتمع إنساني تم تصوره كغابة معمارية كثيفة ومعقدة، حيث كل شيء فعال وفردي، وحيث جميع

التفاصيل تتناغم مع التصور الكلي». غير أنّ رؤية قاسية ومدركة بقوة للمجتمع غير الإنساني، لتلك الحقب التي عوملت فيها الحياة الفردية على أنها غير هامة، حين كان فن العمارة الاجتماعي هرماً ساحقاً، سبقت هذه الرؤية المقوية للتناغم في بداية المقالة: «السجناء الآشوريون يحتشدون كصيصان صغيرة تحت أقدام ملك ضخم؛ محاربون يجسدون قوة الدولة المعادية للإنسان يقتلون أقزاماً مقيدين إلى رماح طويلة بينما المصريون، والبناؤون المصريون، يعاملون الكتلة البشرية كمادة بناء في وفرة كثيرة، يمكن الحصول عليها بسهولة».

كانت العلامات في كل مكان قبل خمسة عشر عاماً من تجربته في قطارات النقل وفي المعسكر، حيث ارتجفت روح ماندلشتام النبوية من معرفة مسبقة، رغم أنه ضبط نفسه أثناء المقاربة بشجاعة، أو استعد للحظة لكي يسيطر على الارتجاف. وتبعت تلميحه إلى المفهوم الإنكليزي للوطن كمفهوم ثوري فكرة أنه كان «نوعاً من الثورة المتأصلة بنحو أكثر عمقاً وأكثر قرباً إلى عصرنا من الثورة الفرنسية». إن هذا تفكير دال على رغبة. ولكنه لا يبلغ نصف توق الفقرات الختامية:

> إن حقيقة أن قيم الإنسانوية أصبحت نادرة الآن، وكأنها أخرجتْ من التداول وخبئت تحت الأرض، ليست إشارة سيئة في حد ذاتها. لقد انسحبت القيم الإنسانوية، وخبأت نفسها كعملة ذهبية فحسب...
>
> فالتحول إلى عملة الذهبية هو عمل المستقبل، وما يكمن أمامنا في حقل الثقافة هو استبدال الأفكار المؤقتة ـ العملة الورقية ـ بالعملة الذهبية للتراث الإنسانوي الأوروبي؛ سترنُّ الفلورينات الرائعة للإنسانوية مرة أخرى ليس تحت المعول الخاص بالتنقيب عن الآثار ولكن على غرار القطع

النقدية المجلجلة للعملة الشائعة التي تنتقل من يد إلى أخرى.

ربما كان من قبيل المصادفة ترجمة أن القطعة النقدية لأمل ماندلشتام هي الفلورنسية، عملة مدينة دانتي، دانتي الذي عثر عليه في الثلاثينيات، والذي ساعده لكي يعيش وفق المعيار النقي، بينما دارت العملة المزيفة حوله كعصافة تسبب العمى.

بعد ثلاثة أعوام من نشر هذه المقالة، توقف ماندلشتام عن خداع نفسه حيال طبيعة العالم الذي كان يعيش فيه، وتوقف أيضاً عن كتابة الشعر. تعالج ناديجدا أسباب هذا التوقف، الذي دام خمسة أعوام، والذي انتهى سنة 1930، وتشير إلى أن منشأ أمراض زوجها الجسدية والخيالية قد يكون في ما كان بالنسبة له المشكلة المحورية: مسألة علاقته بأزمنته. وتقول إنه حين تخلى الخط الرسمي في الشعر ـ رئيس أدب الأطفال في دار النشر التابع للدولة ـ عن ماندلشتام، وشعر أنه لم يعد يستطيع تحمل الصوت المغري، سمع رنيناً في أذنيه أغرقه، صوتاً حدّد بداية نوبته الأولى من الخناق الصدري.

كان يعيش في تلك الفترة من الترجمات ومن العمل تحت مظلة هيئات ومنشورات حزبية مختلفة، لكن اغترابه كان يزداد. شعر بأنه «منافق بروح منقسمة»، يتواطأ مع «الجديد» عبر التعامل مع مسؤولي الأدب الذين يحتقرهم، لكنه ظلَّ ملتزماً، في كينونته الأكثر عمقاً، بالقيم «القديمة». وبين الرجال الجدد تمت مماثلة، الأخلاق المسيحية بسعادة، وبينها الوصية القديمة: «لا تقتل»، مع «الأخلاق البرجوازية». وضاهى استياءه عدم ثقتهم وعداؤهم، وكان من المحتم لشخص يمتلك طبيعة ماندلشتام الشجاعة والمتهورة، ولشخص ما يعيش الجو الأخلاقي المقوّي لرفقة ناديجدا، أن تحدث مجابهة.

وفي ربيع 1928، قام بالحركة الأولى من هجومه عبر التدخل لصالح خمسة موظفي بنك كبار في السن كانوا سيُعدمون. ضايق الناس في مكاتب الحكومة، لكن حركته الحاسمة كانت إرساله إلى بوخارين المؤيد نسخة من كتاب **قصائد** المطبوع حديثاً بعبارة تصديرية تقول: إن «كل بيت من هذا الديوان يجادل ضد ما تخطط لفعله». وحدث الهجوم المضاد في ذلك الصيف، حين أهمل ناشر وضع أسماء المترجمين الأصليين على صفحة العنوان لعمل قام ماندلشتام بمراجعته، وهكذا شُجِبَ، بنحو غير عادل، كمنتحل. وبعد جلسات الاستماع المنهكة في المحكمة والاستجوابات، وجدت لجنة من هيئات اتحاد الكتاب السوفييت أنه يجب أن يُلام أخلاقياً لأن الناشر لم يبرم عقداً مع المترجمين الأوائل. فقد الزوجان شقتهما، ووُجِّهَتْ ضربة قاضية إلى ماندلشتام.

وفي إحدى عباراتها الأكثر جمالاً، تصف ناديجدا شغل زوجها على القصيدة كحفر للبحث عن «معدن الانسجام النفيس»، ولم يستطع نطق الكلمات المفقودة. لكنه شُفي، فجأة وبابتهاج، في صيف وخريف 1930، أثناء رحلته إلى أرمينيا. وهناك شجب الصيغة الرسمية للأدب «القومي الشكل، والاشتراكي المضمون»، كأدب غبي وجاهل - كانت الصيغة ستالينية - وابتعد عن رفقة الكتاب لكي يمضي وقته مع العلماء والبيولوجيين. وكتب «النثر الرابع» الغاضب والموجز والتطهيري، الذي يغلف عالم قيمه الحقيقية في كرة حديدية مهلكة، ويمزق رمزياً المعطف الفرائي الذي ربطه بالامتيازات التي مُنحتْ لأولئك الكتاب الذين تقاطعوا مع النظام: «تصدر عن سلالة الكتاب المحترفين رائحة كريهة...مع ذلك إنها قريبة إلى الأبد من السلطات، التي تجد لأبنائها مأوى في المقاطعات المضاءة باللون الأحمر، كعاهرات. ذلك أن الأدب يقوم بوظيفة واحدة إلى الأبد: يساعد الحكام على حفظ جنودهم في الصف ويساعد القضاة على

التخلص عشوائياً من المحكومين». و: «أمزق معطفي الفرائي الأدبي وأدوسه بقدميَّ. سأركض ثلاث مرات حول الساحات في موسكو لا أرتدي سوى سترة في جو جليدي بارد. يجب أن أركض بعيداً عن المستشفى الأصفر لمبنى اتحاد الشباب الشيوعي مباشرة نحو ذات رئة مهلك...وذلك لكي لا أسمع رنين قطع الفضة وإحصاء أوراق الطابعة». طالب باسترداد حريته الداخلية، هاجم المعدن النفيس، ألح على نقاء نوعٍ شعره وموضوعيته: «جاعلاً مخرمات بروكسل تتضمن عملاً حقيقياً، ولكن مركباتها الأساسية، تلك التي تدعم التصميم، هي المظهر الخارجي، التثقيبات، والإهمال». وتذكّر ما كان يجب أن يُخلق، ولكن، كما تكشف صورة «ذات الرئة المهلك»، فعل كل هذا عارفاً أنه سيدفع حياته مقابل شفاء روحه المقسمة.

إن رحلة إلى أرمينيا متوفر الآن في ترجمة قام بها كلارينس براون، بمقدمة كتبها بروس شاتوين. ظهر الكتاب في البداية في المجلة السوفياتية تسافيستا سنة 1933، وكانت القطعة الأخيرة من أعماله التي رآها ماندلشتام منشوره أثناء حياته. إن تسمية الكتاب **كتابات رحلات** خطأ يماثل خطأ كاتب **البرافدا** الذي هاجم ماندلشتام بقسوة لأنه فشل في رؤية «أرمينيا المزدهرة، النشيطة التي تبني الاشتراكية بمتعة». وحين شكا ماندلشتام قائلاً إنه اعتقد أنه من غير المسموح لجريدة البلاد البارزة أن تنشر «مقالات صحافة صفراء»، وبخه أحد المسؤولين قائلاً: «ماندلشتام، أنت تتحدث عن **البرافدا**».«ليس خطئي أن المقالة نُشرتْ في **البرافدا**»، أجاب ماندلشتام. من الواضح أن العلاج كان تاماً.

أصاب المراجع الهدف، حتى ولو كان الأمر من أجل أسباب فاسدة، حين اكتشف النمط المشوه السمعة للأكميزية حياً في القطعة: «هذا أسلوب في القول، والكتابة والسفر طُوِّر قبل الثورة»، وبالتالي يجب أن يُستأصل.

ولعب لقاؤه الجسدي مع اللغة والمشهد الطبيعي الأرميني دوراً كبيرًا في إحياء ثقة ماندلشتام القديمة بمصادر اللغة، ومماثلته مع الوضوح والجو الكلاسيكي المتوسطي، اغتباطه بالطبيعة «الهيلينية» للموروث الروسي، واليقين اللغوي المتحمس لمقالته «في طبيعة الكلمة». فالإضافات والملاحظات التي لم تجد طريقها إلى النص توضح أن ماندلشتام كان واعياً بالضبط لما يجري داخل نفسه:

(إذا قبلت أن الانغماس الكلي في الإيقاع، والثبات والحيوية أمور يشرّفها الزمن وعادلة، فإن زيارتي إلى أرمينيا لم تكن عبثاً).

إذا قبلت أن ظل بلوطة وظل قبر، وثبات نطق الكلام، أمور يكرّمها الزمن فكيف سأقدّر العصر الحالي؟

عاد الشعر إليه. انفجر النثر بلهفة وتكسر كتتالي قصيدة. وفي خضم الأحاسيس المتولّدة من بعضها بعضاً، انبعثت أمواج من «معدن التناغم النفيس» ذي الحضور الكلي. تم تحديد المؤونة، افتُتحتْ البئر المتدفقة وغُطيتْ، ودخلت المحركات اللغوية في حالة عمل مرة أخرى. وكالعادة، إن أفضل التعليقات على الكتاب هي من الكتاب نفسه: «محارة الأذن تصبح أكثر روعة وتلتف في نموذج مختلف». وليس الأذن فحسب، وإنما العين والأنف أيضاً: ثمة مباشرة واضحة باستمرار، لهفة حطاب غريزية وجسدية. ما قاله ماندلشتام عن أسلوب دارون ينطبق هنا بنحو تام على أسلوبه: قوة الإدراك تعمل كأداة للفكر.

إن الشيء الأقرب في الإنكليزية هو مؤلفات لورنس عن رحلاته: فحين نقرأ لورنس نعي دوماً أنه يقدم لنا درساً في كيفية الاستجابة. ويصح الشيء نفسه، بدرجة أقل، على دفاتر هوبكنز، التي تأتي أيضاً إلى الذهن في هذا السياق. لا ينكر لورنس نفسه بوضوح كما يفعل ماندلشتام: ثمة

تصميم بروتستانتي متضمن في حواشيه الأكثر إمتاعاً، بينما، لدى ماندلشتام، تمت تهيئة الأرضية الأخلاقية مسبقاً ـ في «النثر الرابع» ـ ويستطيع الآن الانطلاق بمتعة لكي يحجر العالم كله في المركب الدوار للغة ذاتها. ذلك أن الروح المسيحية القديمة لأرمينيا جاءت في رد فعل عجيب يوضح حقيقة اعتقاده بأن «ثقافتنا التي يبلغ عمرها ألف عام هي خلفية للعالم الحر للعب».

إن كتاب **رحلة إلى أرمينيا**، هو أكثر من مجموعة انطباعات ذات تعقيد مفرط. يحتفي الكتاب بعودة شاعر إلى حواسه. إنه ترنيمة مديح لواقع الشعر كقوة حاضرة في طبيعة الأشياء مثل قوة النمو ذاتها. وهو شكسبيري في طريقة مزجه بين الفن والطبيعة، كما كان واضحاً في القصيدة 26. ويلفت بروس شاتوين، بنحو صائب، الانتباه إلى الفقرة التي قدمت إهانة كهذه إلى فرقة المعطف الفرائي، نص ينبض في نقطة ما بذكرى المعلم الأدبي الأول لماندلشتام، الرمزي جريبيوس، الذي أحب قصائد فيها قوافٍ حيوية وسعيدة مثل بلامين (لهب). وفي جو مفرط الإشباع بعمليات تموج. إنه مبعوث عاصفة رعدية حية تثور باستمرار في الكون، قريب بشكل متساوٍ من الحجر والبرق! النبتة في العالم حدث، حدث، سهم، وليست تطوراً ملتحياً مضجراً.

يمكن أن يكون النثر أكثر سهولة للترجمة ـ حتى هذا النثر ـ من الشعر. على أي حال، لا أستطيع الإيمان بأننا نفقد الكثير لو قرأنا الكتاب في إنكليزية كلارينس براون الجزلة والقوية، التي تقدم لنا «العملة الذهبية للكونياك في الخزانة السرية لشمس الجبل». ولكن تحت كل الترانيم والإبداع الهوبكنزي تكمن الجمار الزرقاء الكئيبة للمصير الذي كان ماندلشتام يعرف أنه يعانقه: «امتلاء الأرمن بالحياة، رقتهم الواقعية، ميلهم النبيل إلى العمل الشاق، بغضهم الذي لا يُشرح لكل ما هو

ميتافيزيقي وحميميتهم الرائعة مع عالم الأشياء الحقيقية، كلُّ هذا قال لي: أنت مستيقظ، لا تخف من زمنك، لا تكن حكيماً. أو ماكراً أو كتوماً».

إن أحد ثوابت كتابي ناديجدا ماندلشتام هو الحب العميق المتناغم الذي تمتلكه لأوسيب. كانا، على ما يبدو، زوجين قويين، وعملا كثيراً كزوجين. لولاها ربما لكان ماندلشتام، بالتأكيد، منحرفاً عن ذاته. فقد مكّنها افتخارها به وحبها له - حب زوجة، في النهاية، يحمل جراحه السرية ويدرك تماماً نقاط ضعف الشريك - من أن تجعل الحقيقة كلها مفتوحة. تناقش إخلاص ماندلشتام المتذبذب لـ «الثلاثة» في أوائل العشرينيات حين كانت جاهزة لتكتب، نقدياً، عن أخماتوفا؛ وتروي بفهم عميق قصة محاولاته الفاشلة لكتابة أنشودة لستالين آملاً أن يعيد نفسه إلى الرعاية بعد فاصل فورونيج؛ وزيارته إلى قناة البحر الأبيض في 1937 تحت رعاية اتحاد الكتاب السوفييت، حين اعتقدت روح متعاطفة في تلك الهيئة أن ماندلشتام كان ما يزال يمكن أن ينقذ نفسه عبر توزيع بضائع واقعية اشتراكية. كان ماندلشتام قادراً فحسب أن ينتج شيئاً حول المشهد الطبيعي وهذا فشل تحدثت عنه ناديجدا بجفاف. روت تفاصيل فشل آخر، قضية ماندلشتام سنة 1925 مع أولغا فاسكي: «ما أزال مندهشة حتى الآن من الطريقة القاسية التي اختار فيها بيننا».

ربت مرة كلبين وصفتهما بأنهما «متوحشان وماكران ومخلصان»، إن الصفتين الأولى والأخيرة لذلك الثالوث تنطبقان على سجلها عن الحقبة السوفييتية، وخاصة على تشريحها لروح التسوية والتكيف التي سادت بين قبيلة الرفاق الذين كتبوا باستسهال. لم تكن هي شاعرة، رغم أنها كانت تعرف كلَّ شيء حول الشعر ومذكراتها تقدم ثقافة شعرية، ولكنها خاطبت، مثل زوجها، «قارئ الأجيال القادمة»، ليس كفنانة وإنما

كشاهدة. ثمة تنويه يمتلك تقريباً متعة أمومية حين تتحدث عن تحول ماندلشتام، بعد أن نظف «النثر الرابع» الجو السيئ الذي ولده الاتهام بالانتحال وما نجم عنه:

> تم تعويض العامين اللذين أمضيا في هذا بأكثر من مائة مرة: «فقد أدرك ابن العصر المريض» الآن أنه كان في الواقع يتمتع بصحة جيدة... كان ماندلشتام من الآن فصاعداً صوت لامنتم عرف أنه كان وحيداً وثمّن عزلته. وصل ماندلشتام إلى سن المسؤولية، واتخذ صوت شاهد. روحه لم تعد تتضايق.

يشعر المرء أن إنجاز هذا الدور بالنسبة لها يتوِّج فترة حياة الجهد الفني. وبطريقة ما، تشكل مذكراتها سيرتين ذاتيتين، وقد كتبت لأوسيب واحدة أكثر وضوحاً مما كان يستطيع أن يكتبه بنفسه. فتهيجات ماندلشتام التحولية، وحاجته للقيام برقصات حرب وسط الحرب، كانت ستنتج، بالتأكيد، شيئاً ما مدهشاً، ولكنه شيء أقل تعيناً، وحواشيه قليلة. لم يقلب الأوراق على الطاولة كما فعلت ناديجدا: صارت متدفقة بين يديه كما لو أنها بين يدي غشاش في لعب الورق. هذا لا يعني إن قدرته الفكرية، أو بصيرته الأخلاقية، كانتا أقل من قدرة وبصيرة زوجته، وإنما مجرد مسألة استجابة منظمة، على نحو مختلف. كان ماندلشتام مهتماً بالكائن البشري كأداة، بكيفية تأطيره وصياغته: كانت زوجته أكثر اهتماماً بكيفية اشتغال الذكاء الأخلاقي على الأداة.

تمتلك ناديجدا، كمؤلفة، صفة العناد، شهية صانع جسور لدخول كل شيء، وقد صنعت سجلاً متسقاً، وغير مزيّن. فالتفاصيل حرفية وواضحة كبرشامات متألقة: البيضة التي لم تؤكل، استعيرت كضيافة لأخماتوفا، فقط لكي تجلس إلى الطاولة طول الليل أثناء تفتيش شقة؛ العلامات التي

تركتها أصابع ستالين الملوثة بالشحم على الكتب التي أعيرت له؛ الإيماءة اللطيفة المهلكة لمستجوب ماندلشتام الأول: «لقد أذنبت الآن، تقريباً، ضد التراث الذي كرمه الزمن بمصافحة عضو من الشرطة السرية. لكن المستجوب أنقذني من العار عبر عدم استجابته - لم يصافح بشراً مثلي - أي ضحاياه المحتملين». يستطيع المرء تخيل أوسيب، في هذه الظروف، يصنع استعارة عن طبيعة الإنسان عبر طريقة لفظه لكلمة معينة.

وكنتيجة لموهبتيهما المختلفتين، وحياتيهما البطوليتين، حين مات أوسيب في كانون الأول 1938، وناديجدا في كانون الأول 1980، لم يمت شيء معهما. أضافت إنجازاتهما، بنحو لا يضاهى، إلى تلك «الثقافة العالمية» التي تاقا إليها، أما سيرتهما الذاتية فتؤلف مثالاً مأساوياً آخر لما فهمه ت.إس. إليوت بأنه تلك «الوضعية من البساطة التامة، التي لا تكلف أقل من كل شيء».

سلطة اللسان

كانت قراءة ت.إس. إليوت، والقراءة عن ت.إس. إليوت، تجربتين تكوينيتين بالنسبة لجيلي. وكان أحد الكتب المؤلفةً عنه، والذي راق لي إلى حد كبير، حين قرأته لأول مرة في الستينيات، هو **الشعرية الجديدة**، الذي ألفه الشاعر والناقد النيوزلندي سي. كي. ستيد. وأشار العنوان إلى الحركة النقدية والإبداعية التي نشأت في أواخر القرن التاسع عشر ضد الشعر الاستطرادي، والتي قال ستيد إنها تتوجت في إنكلترا بنشر قصيدة **الأرض الخراب** سنة 1922. وكان أحد أهدافه هو إظهار كيف أحدث إليوت، في **الأرض الخراب**، قطيعة تامة مع الشعراء المشهورين في ذلك الوقت، الذين كان معاصر إليوت، الشاعر الروسي أوسيب ماندلشتام، سيدعوهم بـ «متعهدي المعنى الجاهز»، المفسرين المخادعين، في الشعر، لحجج أو سرديات يمكن أن يُعبّر عنها نثرياً. قدم ستيد أيضاً التوجيه والمتعة عبر استقصاء عناوين ومراجعات كتب ثار «الشعر الجديد» ضدها: مثل **أناشيد الله والإنسان** لآنا بنستون، والتي نظرت إليها الصفحات الأدبية على أنها تمتلك «الجدة والروحانية»؛ **وأشعار لذيذة للصغار** من تأليف أوجوستا هانوك، والتي «كُتبت بروح مستقيمة»؛ **والحوادث الرئيسية في حطام التايتانيك**، لإدوين درو، الذي يمكن أن يروق للذين فقدوا أقاربهم في تلك الكارثة المروِّعة. وكانت تستحوذ على تلك المجلدات المشهورة (لشباط 1913) قدرة حصانية من المعنى الشائع. وكان الشعر مكبساً وزنياً مصمماً لعصر العاطفة أو الحجة لإيصالها إلى الأذن العامة. وكان هذا شعراً له معنى، وبالمقارنة مع وضوحه وسهولة فهمه، شكّلتْ **الأرض الخراب** انحرافاً محيِّراً. والواقع أن قصيدة إليوت لم تكن متوفرة بما يكفي للقارئ العادي حتى تُدرك كانحراف.

أشار ستيد أيضاً إلى أن القصيدة محمية أو محصنة من زاوية توقعات الجمهور. وقال المدافعون الأوائل عنها: إذا كان الشعر خطاباً له معنى، فإن الأرض الخراب هي، في الواقع، خطاب، عدا تلك القطع المفقودة منها. وأكد ستيد أن هذا خاطئ. فالقصيدة لا يمكن أن تُفهم بنحو صائب إذا قُرئت كخطاب «حُذفتْ منه وصلات معينة في التسلسل». «ليس هناك ناقد مهتم بالمعنى يستطيع أن يمس الكينونة الحقيقية للشعر الأول».

إن قصيدة الأرض الخراب، في قراءة ستيد، هي دفاع عن شعر الصورة والبنية والإيحاء والإلهام؛ وعن الشعر الذي يكتب نفسه. وتمثل هزيمة للإرادة، وبزوغاً لما لا يُدحض ولما هو متألق رمزياً، من أعماق اللاوعي. اخترقت القصيدة البناء العقلي أو عبرته كما لو أنها اختراق لجدار الصوت. فالقصيدة لا تزدري العقل، ولكن ينبغي على الشعر ألا يخضع للهفة العقل للاستئثار كونه يتعامل مع المشاعر والعواطف. ينبغي أن ينتظر أن تحدث الموسيقى، أن تكتشف صورة ذاتها. هكذا يؤهل ستيد من جديد إليوت كشاعر رومانسي: كل قطعة مخلصة لعملية الحلم وميالة إلى هبات اللاوعي كما كان كولردج، قبل أن يستقبل الشخص الذي من بورلوك.

حين فكرت بـ «سلطة اللسان» كعنوان عام لهذه المحاضرات، ما دار في ذهني هو هذا المظهر من الشعر كقوة خاصة تدافع عن نفسها. ففي هذا التوزيع، يُمنح اللسان ـ ممثلاً موهبة الشاعر الخاصة في الكلام، والمصادر العامة للغة ذاتها ـ الحق في ممارسة السلطة. وقد خُص الفن الشعري بسلطة خاصة به. وكقراء، نخضع للسلطان القضائي للشكل المُنجز، رغم أن الشكل لا يُنجز بوساطة التمرين الذهني الأخلاقي وإنما عبر عمليات

الإثبات الذاتية لما نسميه الإلهام خاصة إذا فكرنا بالإلهام بالمعنى الذي عبّرتْ عنه الشاعرة البولونية آنا سوير (Anna Swir) التي كتبت عنه كظاهرة نفسية/جسمية وتابعت قائلة:

> يبدو لي هذا كأنه الطريقة البيولوجية الطبيعية الوحيدة لقصيدة لكي تولد، ويقدم للقصيدة شيئاً ما كحق بيولوجي في الوجود. يصبح الشاعر حينئذ هوائياً يلتقط أصوات العالم، وسيطاً يعبر عن لاوعيه وعن اللاوعي الجماعي. في لحظة يمتلك ثروة لا تكون في العادة متاحة له، ويفقدها حين تنتهي اللحظة.

يستمدُّ الشعر منزلته الخاصة بين الفنون الأدبية من استعداد القراء لمنحه فعالية ومورداً مشابهين. وتُعزى للشاعر قوة توليد علاقات غير متوقعة، وغير منقحة، بين طبيعتنا وطبيعة الواقع الذي نسكن فيه.

يظهر الدليل القديم على هذا الموقف في الفكرة اليونانية القائلة أنه حين يُمنَحُ شاعر غنائي صوتاً، «فإن الذي يتكلم هو إله». ويتواصل الموقف إلى القرن العشرين: يفكر المرء بإعادة ريلكه لصياغته في **أناشيد إلى أورفيوس**، وفي الإنكليزية، يمكننا أن نورد المثال المألوف لمقالة روبرت فروست «الشكل الذي تجسده القصيدة». يرى فروست أن أي تدخل من قبل العقل العارف في معارف الخيال الباحث عن شكل، غير المتأثرة بالمشاعر الشخصية، يشكل تخريباً شعرياً، إساءة للقوى التشريعية والتنفيذية للتعبير نفسه. ويقول عن القصيدة الحقيقية: «اقرأها مائة مرة فلن تفقد أبداً حس المعنى فيها، الذي كُشِفَ مرة بنحو مفاجئ. تبدأ بالمتعة، تميل إلى الدافع، وتسلك جهة في البيت الأول، وتمر في مجرى من الأحداث السعيدة وتنتهي في تفسير للحياة، ليس بالضرورة تفسيراً كبيراً كالذي تُؤسس عليه الطوائف والأديان، وإنما مكوث خاطف ضد الفوضى».

إذاً، نرى في هذه الطريقة في صناعة القصيدة، بالإضافة إلى ذلك، نموذجاً للفعل الحر، يصدر في نهايات منجزة برضا؛ ونشاهد ممراً متخيلاً للبعد الذي فيه، يقول ييتس: «العمل يزدهر أو يرقص حيث/ الجسد ليس مسحوقاً لكي يُمتع الروح». وكما تجسِّدُ القصيدة، في عملية نشوئها، انسجاماً بين الدافع والفعل الصحيح، فإنها تمنحنا في اتساقها هاجساً بالتناغمات المرغوبة، والتي لم تُنجز برخص. بهذه الطريقة، يصبح نظام الفن إنجازاً يعلن عن نظام ممكن وراء ذاته، رغم أن علاقته مع ذلك النظام الأبعد تبقى وعدية وليست إلزامية. فالفن ليس انعكاساً متدنياً لنظام سماوي ما مقدر، وإنما بروفة له بالمعنى الأرضي؛ إنه لا يتعقب الخريطة المفترضة لواقع أفضل، وإنما يرتجل صورة وصفية له.

إن مثالي المفضل حول هذه المراجعة للخطة الأفلاطونية هو أفكار أوسيب ماندلشتام المدهشة حول الإبداع الشعري، التي عُنونت ـ بما أن دانتي هو حجة للأمر ـ «محادثة حول دانتي». ذلك أن مقاربة تقليدية لدانتي يمكن أن تنطوي على بعض الانتباه إلى الدلالات المنطقية واللاهوتية المرتبطة بالدلالات التنجيمية لرقم 3: هناك ثلاثة أشخاص في الثالوث المقدس، وثلاثة أبيات في كل مقطع شعري من الكوميديا الإلهية، وتتألف الملحمة من ثلاثة كتب، ومن ثلاثة وثلاثين نشيداً في كل كتاب. يمكن أن يضغط كلُّ هذا على الذهن إلى أن يتم تصور دانتي كحاسوب بحث ضخم من نوع ما، ترجمه الأكويني ويطبع البضائع الثلاثية استجابة لأي نوع من المعطيات الفلسفية والعروضية والحسابية التي غُذِّيَ بها. فدانتي، بتعبير آخر، غالباً ما دُرس على أنه المثال العظيم لشاعر تحكم لسانه أرثوذكسية أو نسق، ويخضع تعبيره الحر للسيطرة الصارمة لكون من القواعد، من قواعد العروض إلى وصايا الكنيسة. أما الآن، فيدخل ماندلشتام. ويوحي بأن لا شيء يمكن أن يكون أبعد من الحقيقة.

فالمقطعِ الشعري الثلاثي مشكل من الداخل، مثل الكريستال، ليس مقطوعاً من الخارج كحجر. إنّ القصيدة غير محكومة بتقاليد وإملاءات خارجية لكنها تتبع قانون حاجتها الخاصة. إنّ لتأليفها تلقائية تفاعل متسلسل لحدث في الطبيعة:

> بالتالي، ينبغي أن نحاول تخيل كيف اشتغل النحل على هذا الشكل المؤلف من ثلاثة عشر ألف سطح، النحل الذي مُنح الغريزة المتألقة لقياس الأحجام الصلبة، تجذب النحل في أعداد أكبر فأكبر ... يتسع تعاونه وينمو نحو تعقيد أكبر وهو يشارك في عملية تشكيل أقراص العسل، عبْرَ هذا يبزغ المكان واقعياً من ذاته.

هذا حيوي ومقنع بنحو فائق للعادة، متعةُ عمل عبقرية غزيرة مقلقة، أعظم أنشودة شكر أعرفها للقوة التي يستخدمها الخيال الشعري. والواقع أن اللسان، الذي كنت أوظفه هنا كمجاز مرسل لتلك القوة ذاتها، متماثل في هذا السياق مع عصا قائد الفرقة الموسيقية كما تخيّلها ماندلشتام. إن مديحه للعصا طويل جداً بحيث لا يمكن اقتطافه كاملاً، ولكن المقتطف التالي يكفي لإظهار كيف أن هذه الفكرة، عن الخيال كروح مشكِّلة، من الصعب عصيان أمرها، وهي مبنية عميقاً في كل تفكيرنا:

> ما الذي يأتي أولاً، الإصغاء أم القيادة؟ إذا لم تكن الإدارة أكثر من وكز للموسيقى التي تندفع من تلقاء نفسها، إذاً أية فائدة لها حين تكون الفرقة جيدة، حين تؤدي دون ارتكاب أخطاء؟... إن هذه العصا بعيدة عن كونها أداة خارجية، وإدارية، أو شرطة سيمفونية مميزة يمكن التخلص منها في دولة مثالية. ليست أقل من صيغة كيماوية، راقصة تدمج ردود فعل تدركها الأذن. أتوسل إليكم ألا تعدوها أداة تكميلية بكماء، ابتكرت من أجل أن

تكون ظاهرة بنحو أكبر، ولكي تقدم متعة إضافية. بمعنى
محدد، تحتوي هذه العصا، غير المحصنة في ذاتها، على
جميع العناصر التي في الفرقة.

يكتب ماندلشتام، كالعادة، بابتهاج شديد، وبإقناع. يصبح دانتي، المتحرر من كونه ناطقاً باسم أرثوذكسية، بالنسبة له، مثال الفجائية الكيميائية، واللعب البيولوجي الحر، وخلية نحل، وسرعة طلعات الحمام، وآلة طائرة وظيفتها الاستمرار في إطلاق آلات طائرة أخرى مولّدة لنفسها، وفي تشبيه مجنون موسّع يصبح شكل هارب صيني ينجو قافزاً من مركب إلى مركب عبر نهر مكتظ بالقوارب التي تتحرك جميعها في جهات معاكسة. هكذا تمت إعادة موضعة دانتي كراع للدافع والغريزة. فهو ليس صانع حكايات مجازية يمارس خدعه التعليمية القديمة وسط الرحلة وإنما حطّاب غنائي ينشد في الغابة المظلمة للحنجرة. يحضر ماندلشتام دانتي من مجمع الآلهة إلى الذوق، ويهدم الانطباع الذي دام عصوراً بأن أعماله كُتبت على أوراق رسمية، ويعين سلطته ليس في تمثيله الثقافي، ورؤيته الدينية، أو أخلاقيته الصارمة المتواصلة، وإنما في منزلته كمثال لفعل الشعر الإبداعي الصرف، الحميم، والتجريبي.

غير أنّه، وفيما أتحمس لهذا الموضوع، يتحدث صوت من جزء آخر مني موبخاً. يقول: «احكمْ لسانك»، ويرغمني على تذكر أن عنواني يمكن أن ينطوي أيضاً على إنكار لاستقلالية اللسان وإذنه. في هذه القراءة، «سلطة اللسان» مليء بالصرامة الزهدية والرهبانية. يتذكر المرء «عادة الكمال» لهوبكنز بأمرها للعينين بأن تُغمضا، وللأذنين أن تصغيا للصمت، وأن يعرف اللسان مكانه:

لا تصوغا أي شيء أيتها الشفتان؛ كونا جميلتين في البكم

إنه الإغلاق، حظر التجول قادم
من هناك، من حيث تأتي جميع الهزائم،
التي تولِّد فيكما الفصاحة فحسب.

من المفيد أكثر أن نتذكر أن هوبكنز هجر الشعر حين دخل الجمعية اليسوعية، «وكأن لا علاقة لذلك بموهبتي». يكشف هذا عالماً تترك فيه القيم السائدة والضرورات الشعر في موقف معدم نسبياً، وتطلب منه أن يتخذ موقفاً ثانوياً يلي الحقيقة الدينية، أو أمن الدولة، أو النظام العام. يكشف وضعاً من أعمال القمع الخاصة والعامة ـ أو السرية والعلنية ـ حيث يُعَدُّ لعب الخيال الحر، غير المخرج، في شكله الأفضل، ترفاً أو فسقاً، وفي شكله الأسوأ تجديفاً أو خيانة. في الجمهوريات المثالية، الجمهوريات السوفياتية، في الفاتيكان، وحزام الكتاب المقدس (Bible-belt)*، من الشائع أن يوقع الكاتب أو الكاتبة على نشاطه الفردي، المغامر من أجل الحفاظ على عقيدة رسمية، أو نظام تقليدي، أو خط حزب. في سياقات كهذه لا يُسمح بأي توسع، أو استقصاء إضافي للغة، أو الأشكال السائدة حالياً. لقد أُمْليَ نظام وتأسّس شكل الأشياء.

ترعرعنا ونحن نعرف القدر المأساوي الذي تفرضه ظروف كهذه على الشعراء، والطريقة التي يصبح بها الشعر والشعراء غير المحكومين، في الظروف الاستبدادية المتطرفة، شكلاً من السلطة البديلة، أو حكومة في المنفى. ولقد صُعقت، على سبيل المثال، حين عرفت أن أبياتاً للشاعر جيسواف ميوش نُقشت على تذكار عمال منظمة التضامن الذي يقع خارج بوابة مسفن لينين في دانسك ولكنني ذُهلت من الصورة التي قدمها أندريه سنيافسكي عن الوظيفة التخريبية والضرورية للكتابة كإفصاح عن

* منطقة في جنوب الولايات المتحدة مشهورة بأصوليتها الدينية.

الحقيقة، حين روى كيف، في ذروة إرهاب ستالين، اعتاد أليكسندر كوتزينوف أن يضع مخطوطاته في آنية حفظ زجاجية ويدفنها في حديقته ليلاً. إنه كله هناك، ذاك الإيحاء بقوى الفن العلاجية، جودته المخزونة، وجاذبيته المطلقة «لقارئ الأجيال القادمة». يمتلك المشهد الواقع الحلمي المقلق لحلم فعلي ويمكن أن يعبر عن نوع الهاجس الكريه الذي يمكن أن يجربه ديكتاتور، مستيقظاً في الساعات القصيرة ومتذكراً واقع الشعر الذي سيقيده.

على أي حال، أنا مهتم الآن بالقضايا الأقل تعرضاً للقمع والأذى. فأنا لا أفكر كثيراً بالرقابة السلطوية كإجماع لا سبيل إلى تغييره، والذي تُمنح فيه الموضوعات المقبولة معالجات واسعة الحيلة ومتنوعة، والذي تُؤلف فيه لباقة أو صحة تنفيذ عمل البؤرة الواضحة للانتباه لكل من الجمهور والفنان. ولا يصح الافتراض بأن أوضاعاً كهذه تنتج دوماً فناً أدنى. على سبيل المثال، استسلم جورج هربرت، كشاعر، لإطار إيمان ودين مؤسس؛ ولكن حدث أن شخصيته بُنيتْ بطريقة مكنته من العيش في صداقة مع عقيدة، وكتب شعراً صافياً على المستوى الفكري، وعنيفاً على المستوى العاطفي، وأصيلاً بنحو تام. ذهن غير مقيد، غير ضعيف قارن نفسه مع الإملاءات والتوقعات التي كانت أصولية ومتطابقة معه في آن. برهن نظامه، على أي حال، أنه مساو لتحدياته، بحيث أن تورية حول كلمة غضب، تعني انفجار غضب ورمز خضوع، ويمكن أن تملك التوازن النفسي والفني؛ وقافية يمكن أن تضع ألم مأزقه الشخصي في منظور مقدر إلهياً.

فضلاً عن ذلك، ما يصح على جورج هربرت يصح على إليوت الذي كتب **الرباعيات الأربع**. وكما أشار سي. كي. ستيد أيضاً، كان هذا شاعراً مختلفاً جداً عن ذلك الذي كتب **الأرض الخراب**، شاعراً ابتعد

عن الثقة الأولى بالسيرورة، والصورة، لكي يعتنق مزاعم الحجة والفكرة. وبالنسبة لهذه الشخصية الجدية والرئيسية، كان مثال دانتي مهماً أيضاً، رغم أن أهميته كانت بالنسبة لإليوت مختلفة عن أهميته بالنسبة لماندلشتام. عاد الشاعران، وبشكل مثير بما يكفي، إلى الفلورنسي العظيم، في لحظة أزمة منتصف العمر. ظهرت مقالة إليوت الأولى سنة 1929 بينما كُتبت مقالة ماندلشتام في أوائل الثلاثينات، رغم أنها لم تُنشر. (يفكر المرء ثانية بحفظ الآنية في الحديقة المظلمة). كان ماندلشتام مهتماً، على نحو رئيسي، بالدفاع، بوساطة اللغة، وكان إليوت مهتماً بالخلاص عبر الاهتداء. تنتهي مقالة إليوت باستحضار عالم، والمحاولة الضرورية لدخوله، وهي محاولة «صعبة وقاسية كالانبعاث» وينسحب مصرحاً أن «هناك، تقريباً، لحظة محددة من القبول حين تبدأ الحياة الجديدة». ما استحوذ على ماندلشتام، وقاده إلى أنشودة نقدية عنيفة: ـ التجوال، والتنقلات الحسية لجسد اللغة الشعرية ـ لم يشغل إليوت كثيراً. كان أكثر انهماكاً بالدلالات الدينية والفلسفية التي يمكن أن تُستمد من عمل فني، حصته من الحقيقة بدلاً من تقنيته/ حصته الجمالية، جوه من القوة الثقافية والروحية. ثمة بعد صارم، وتعليمي لدانتي الذي يستحضره إليوت، وبما أنه كان متديناً فقد خضع لهذا البعد من أجل إمكانية معاودة خلقه في عمله.

من ناحية أخرى، أعاد صاحب **الأرض الخراب** في قصيدته إنتاج إحساس بالحيرة، وتدفق مشاهد تعبيرية مبتكرة، يذكر بتلك التي يصادفها فيرجيل ودانتي في **الكوميديا الإلهية**. في الجحيم، يتقد الحاج والدليل بين الظلال مستعبدين الأقدار التي أصبحا نموذجين أصليين لها، بالطريقة ذاتها التي تتقدم بها قصيدة إليوت على الطوفان المخيف لإبداعها الخاص. ولكن في **الرباعيات**، انتقل إليوت من جديد من

الرمزية إلى متطلبات الفلسفة والتراث الديني الأكثر صرامة. وحل مكان اللسان الغنائي التلقائي، والملهم كحاكم، أداة تعمل أكثر مثل سيد إقطاعي، تأملياً وسلطوياً، ورغم ذلك تعي قليلاً فحسب، و بحزن، حيويتها المفقودة ولامبالاتها.

فحيوية ولامبالاة الشعر الغنائي، استساغته لإبداعيته الخاصة، توتره الممتع، يصبحون دوماً مهددين حين يتذكر الشعر أن إمتاعه الذاتي يجب أن يُدرك كنوع من الإهانة لعالم منهمك بحالات نقصه وآلامه وكوارثه. أي حق للشعر على حجره الصحي؟ ألا ينبغي عليه أن ينصب حكاماً على متعته ويضفي طابعاً أخلاقياً على أنشودته؟ ألا ينبغي عليه، كما قال أوستن كلارك في سياق آخر: أن ينزع اللسان من جرس القافية؟ هل يجب أن يذهب هكذا بعيداً في إنكار الذات، كما تبدو قصيدة زبنغيو هربرت، «مقرعة»، وكأنها تريد. نُشرتْ هذه مترجمة في سلسلة البنغوين للشعراء الأوروبيين الحديثين سنة 1968:

هناك من يزرعون
حدائق في رؤوسهم
ممرات تقود من شعرهم
إلى مدن مشمسة، وبيضاء

سهل عليهم أن يكتبوا
فحين يغمضون أعينهم
تتدفق مدارس الصور
على جبينهم فوراً

خيالي

قطعة من لوح
أداتي الوحيدة
عصا خشبية

أضرب اللوح
يجيبني
نعم ـ نعم
كلا ـ كلا
لآخرين الجرس الأخضر لشجرة
الجرس الأزرق للماء
لدي مقرعة باب
من حدائق غير محمية
ألمس اللوح
فسيتحثني
بقصيدة الأخلاقي الجافة
نعم ـ نعم
كلا ـ كلا

تدعو قصيدة هربرت، ظاهرياً، إلى أن يهجر الشعر مذهب متعته وفصاحته، أن يصبح راهبة لغة، ويحلق خصله المترفة إلى جذامة من الأشواك الأخلاقية. تدعو إلى التخلص من اللسان بسبب حريته اللامبالية، وإرسال مالفوليو (Malvolio) بعصا لكي يصبح حارساً لعزبة الشعر. تنتقد بشدة قدرة الشعر على الإمتاع، وتحل محلها مجلساً مستديراً صريحاً. مع ذلك، وبشكل غريب، ودون استحضار طليق للأجراس والحدائق والأشجار وتلك الأمور التي تستهجنها القصيدة، لم

تستطع أن تجعل المقرعة الكئيبة تدل، بنحو قوي، كما تفعل. تجعلنا القصيدة نشعر أننا يجب أن نفضل الكلام الأخلاقي على الصور الملطفة، لكنها تفعل ذلك بالضبط، تجعلنا نشعر، وبوساطة الشعور، تحمل الحقيقة حية إلى القلب كما قال الرومانسيون إنها ينبغي أن تكون. ننتهي وقد تم إقناعنا أننا ضد امتصاص الشعر الغنائي، المستحق للوم، في عمليته الخاصة من قبل مثال ناجح لتلك العملية القائمة نفسها: هذه قصيدة غنائية عن مقرعة تزعم أن القصيدة الغنائية غير مقبولة.

سيواجه جميع الشعراء الذين يتجاوزون إثارة كونهم قد بوركوا من قبل إنجاز الشكل الشعري، عاجلاً أم آجلاً، المسألة التي واجهها هربرت في «مقرعة» وإذا كانوا محظوظين، سينتهون، مثل هربرت، إلى أن يسبقوها بدلاً من أن يجيبوا عليها مباشرة. واجهها البعض بتحد، مثل ويلفريد أوين، عبر عيش حياة مرتهنة لمعاناة الآخرين بحيث يُدفع لاستئجار قصر الفنون مائة ضعف. وأعلن آخرون، مثل ييتس، إيماناً كهذا بضرورة الفن المحررة على نحو مطلق ومارسوه بحيث تحملوا أية اعتداءات يمكن أن يشنها التاريخي والطارئ على يقينهم. فمقولة رتشارد إلمان عن الحالة الييتسية هي في النهاية قابلة للتطبيق على كل حياة شعرية جدية:

> يرغب بإظهار كيف يمكن أن تُحوِّل القوة الوحشية، كيف نستطيع التضحية بأنفسنا... لذواتنا المتخيلة التي تقدم معايير أكثر سمواً من شيء ما يقدمه التقليد الاجتماعي. فإذا كان يجب أن نعاني، من الأفضل أن نبدع عالماً نعاني فيه، وهذا ما يفعله الأبطال على نحو تلقائي، وما يفعله الفنانون بوعي، ويفعله جميع الرجال بحسب درجاتهم.

يحتفظ جميع الشعراء بإيمان ما كهذا، وبينهم أولئك الذين هم أكثر وسوسة في تجنبهم للأسلوب المهيب، والذين يحترمون ديموقراطية اللغة، ويظهرون، بطبقة صوتهم، أو شيوع موضوعاتهم، استعداداً لكي يضعوا أنفسهم إلى جانب أولئك المتشكّكين بحق الشعر في الحصول على أي مقام خاص. إنّ الشعر هو حقيقته الخاصة ومهما كانت درجة إذعان الشاعر للضغوط التصحيحية للحقيقة الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية والتاريخية كبيرة، فإن الإخلاص المطلق يجب أن يكون لمتطلبات الحدث الفني ووعده.

ولهذا السبب أريد أن أناقش قصيدة «في المسامك» لإليزابيث بيشوب. فهنا نرى أكثر الشعراء تكتماً وأسلبة وقد أجبرتها قوة فنها الدافعة، التي لا تنكر، على أن تحدث قطيعة مع ميلها المعتاد لاسترضاء الجمهور الاجتماعي. فهذا الدافع الاسترضائي لم يكن مبنياً على المنفعة وإنما على احترام خجل أناس آخرين في وجه جراءة الشعر: فقد اقتصرت على إيقاع لن يزعج الأغنية المرافقة، والمتحفظة، للمحادثة بين غرباء يتناولون الفطور في فندق على شاطئ البحر. دون أن تطرح سؤالاً كبيراً، لا يمكن تجنبه، حول إن كان الصمت، لا الشعر، الاستجابة الملائمة في عالم بعد أوشفيتز، فهي ضمنياً تتغاضى عن الشكوك حول امتيازات الفن التي تثيرها مسألة كهذه.

كانت إليزابيث بيشوب، بتعبير آخر، ميالة، مزاجياً، إلى الإيمان بسلطة اللسان: بالمعنى الناكر للذات. كان متكتمة على المستوى الشخصي، معارضة وغير قادرة على تبجيل الذات، رمز السلوك الجيد. ذلك أن أعراف السلوك تتضمن، بالطبع، التزامات تجاه آخرين، والتزامات من قبل الآخرين تجاهنا. وهي تلح على اللياقة، بالمعنى الجيد

والكبير للكلمة، تعني ذلك الذي هو جوهري ومميز وينتمي طبيعياً إلى الشخص أو الشيء. وتتضمن أيضاً صرامة معينة، وتسمح لفعلي «ينبغي» و «يجب» أن يدخلا في اللعبة. باختصار، وكخاصية للمشروع الشعري، تضع أعراف السلوك حدوداً على مدى المشروع نفسه ودرجته. إنها تحكم اللسان.

لكن إليزابيث بيشوب لم تمارس أعراف السلوك الجيدة في شعرها فحسب، وإنما أخضعت نفسها كذلك لنظام الرصد. كان الرصد عادة لها، بالمعنى الأبرشي، الهوبكنزي، وبالمعنى الأكثر شيوعاً كفعل يُكرر عادة. والواقع أن الرصد نفسه هو تجل للطاعة، نشاط يمقت الظواهر الطاغية عبر ممارسة الذاتية، ويبقى المحتوى حضوراً مساعداً بدلاً من ضغط مستمر. وهكذا لا عجب أن عنوان كتاب بيشوب الأخير هو عنوان مقرر مدرسي قديم، **الجغرافيا 3**. يبدو الأمر وكأنها كانت تلح على قرابة بين شعرها ونثر مقرر مدرسي يؤسس علاقات موثوقة، غير جازمة مع العالم عبر الانتباه المثابر إلى التفاصيل، وتصنيف مطرد، وإحصاء هادئ النبرة. وتوحي العبارة الافتتاحية للكتاب أن الشاعرة ترغب بأن تتماثل مع تلك الطرق الرئيسية في الربط بين الكلمات والأشياء والتي جُرِّبتْ بشكل جيد:

ما الجغرافيا؟
وصف سطح الأرض.

ما الأرض؟
الكوكب أو الجسد الذي نعيش فيه.
ما شكل الأرض؟
كروي، كالكرة.

مما يتألف سطح الأرض؟

من الأرض والماء.

إن شعراً مخلصاً لإجراءات تعليم كهذه، عن طريق السؤال والجواب، يبدو، بالفعل، وكأنه يحرم نفسه من المدخل إلى الرؤية أو التجلي؛ وتبدأ «في المسامك» بمجموعة من الملاحظات التي تدوِّن تقدم العالم المادي، درجة درجة، إلى عالم وعي الشاعر الواضح، ولكن غير الجازم:

رغم أنه مساء بارد،
يجلس عجوز، قرب أحد المسامك
يصيد بشبكة،
غير مرئية تقريباً في ضوء الغسق الشاحب،
لون بني داكن، ضارب إلى الأرجواني،
وشيعته مهترئة ومصقولة.
تفوح في الجو رائحة سمك القدّ
تجعل أنف المرء يسيل وعينيه تدمعان.
تمتلك المسامك الخمس سقوفاً على شكل أبراج
ومعابر خشبية ضيقة، مدعمة، ومائلة إلى الأعلى
إلى غرف التخزين في الجملونات
كي تجر عليها العجلات اليدوية إلى الأعلى والأسفل.
كلها فضية: سطح البحر الثقيل،
الذي ينتفخ ببطء وكأنه يفكر بالاندلاق،
معتم، لكن فضة المقاعد،
أشراك الصيد، والصواري، مبعثرة
بين الصخور البرية المثلّمة،
لها شفانية واضحة
مثل الأبنية القديمة الصغيرة بطحالب زمردية

تنمو على جدرانها المواجهة للبحر.
أحواض الأسماك الكبيرة مصفوفة بنحو كامل
بسطوح من حراشف سمك الرنكة الجميلة
والعجلات اليدوية مغطاة بالطريقة نفسها
بدروع زرد قشدية ومتقزحة اللون،
يحوم فوقها ذباب صغير متقزح اللون.
عالياً على المنحدر الصغير خلف المنازل،
و بين الأعشاب المتوهجة، الخفيفة المتناثرة
نُصبتْ رحوية* خشبية قديمة،
مشقوقة، بمقبضين طويلين حائلي اللون
وبعض لطخ الكآبة، كدم متخثر،
حيث طال الصدأ الأجزاء الحديدية.
يقبل العجوز سيجارة لكي سترايك.
كان صديقاً لجدي.
تحدثنا عن انحسار عدد السكان
وسمك القد والرنكة
بينما كان ينتظر مجيء قارب لصيد الرنكة.
كان هناك نثار لَمّاع على صدرته وإبهامه.
لقد كشط الحراشف، الجمال الرئيسي
عن أسماك لم تُحص بتلك المدية السوداء القديمة،
التي تآكلت شفرتها.

---

* أداة يديرها الملاحون رافعين بها الأثقال أو المراسي.

وعلى حافة المياه، في المكان
الذي يسحبون فيه القوارب، عالياً على السلم الطويل
المنحدر في المياه، جذوع أشجار فضية نحيلة
نصبت أفقياً
عبر الأحجار الرمادية، إلى الأسفل والأسفل
وفي فواصل تبلغ بين أربع إلى خمس أقدام.
بارد مظلم عميق وواضح تماماً
عنصر يمكن أن يحتمله الفاني،
الأسماك وعجول البحر ... عجل بحر معين
كنت أراه هناك مساء بعد آخر
كان فضولياً حيالي. كان مهتماً بالموسيقى؛
ومؤمناً مثلي بالانغماس الكلي،
وهكذا اعتدت أن أغني له ترنيمات تعميد.
غنيت أيضاً: «حصنٌ منيعٌ إلهنا!»
وقف في الماء ونظر إليّ
بثبات، هازاً رأسه،
ثم اختفى، ثم ظهر فجأة
تقريباً في البقعة ذاتها، بنوع من اللامبالاة
وكأنها كانت ضد حكمه الأفضل.
بارد مظلم وواضح تماماً
المياه الجليدية الرمادية الواضحة ... وراء، خلفنا،
أشجار التنوب المهيبة والطويلة تبدأ.
مائلة إلى الزرقة، مرتبطة بظلالها
مليون شجرة عيد ميلاد تنتصب
منتظرة عيد الميلاد. بدت المياه كأنها تتدلى

فوق الأحجار الرمادية والرمادية المائلة إلى الزرقة والمستديرة.
رأيته مراراً وتكراراً، البحر نفسه، نفسه،
بضآلة، بلا مبالاة يتأرجح فوق الأحجار،
حراً وجليدياً فوق الأحجار،
فوق الأحجار وفوق العالم.
إذا كان يجب أن تغمس يدك فيه،
سيتألم معصمك فوراً،
سوف تبدأ عظامك بالتألم وتحترق يدك
وكأن الماء تحول للنار
التي تتغذى على الحجارة وتشتعل بلهب رمادي داكن.
إذا تذوقته، في البداية سيكون مذاقه مراً،
ثم مالحاً، ثم سيحرق لسانك.
إنه مثل ما نتخيل كيف هي المعرفة:
مظلمة، مالحة، واضحة، تتحرك حرة بنحو مطلق،
مسحوبة من الفم البارد والقاسي
للعالم، مشتقة من الصدور الصخرية
إلى الأبد، تتدفق وتسحب، وبما أن
معرفتنا تاريخية، فهي تتدفق، باستمرار.

ما قُدِّم إلينا، بين أمور أخرى، هو مشهد بطيء الحركة لخيال شعري منظّم جيداً تم إغراؤه لكي يجرؤ على القيام بقفزة كبيرة. ففي حوالى ثلثي القصيدة تبقينا طرق الكتابة المقيِّدة، والناكرة للذات، والمنتبهة بشكل كامل، واعين لسطوح عالم، الجرس عامي، التفاصيل كثيرة، والمشهد نقي، محبوب وينتمي إلى الأسلاف. كان الجد هنا. غير أنّ هذا العالم القديم يُجدَّد مرة أخرى عبر النثار اللماع لحراشف سمك الرنكة، والأعشاب والذباب الصغير ذي اللون المتقزح. وتفصيلاً بعد تفصيل، وعبر

رصف ملاحظة فوق أخرى، وقرارات تتم على مستويات مختلفة، ومن زوايا مختلفة، يتم خلْقُ عالمٍ. ثمة شعور بالفحص المنظم، براصد موضوع في موقع آمن، ينقل بصره بين البحر وبراميل الأسماك والعجوز. أما الصوت الذي يخبرنا عن كل هذا فهو هادئ لكنه ليس مستقلاً، إنه مليء بالتوجيه الحكيم والذكي، برغبة أن يشهد بدقة. وهو ليس ليس بلا نَفَس وغير منفصل؛ إنه مجهز بشكل كامل كالبحر «ينتفخ ببطء كأنه يفكر بالتدفق»، ثم، بنحو مثير، في منتصف الطريق، يتدفق:

بارد ومعتم وعميق وواضح تماماً

عنصر لا يمكن أن يتحمله فان،

أو أسماك أو فقمات ... فقمة واحدة على نحو خاص.

قلتُ إن عادة الرصد لم تعد بأي ازدياد للرؤيوي. لكن ثمة جيشان إيقاعي يوحي بأن شيئاً آخر سيحدث: رغم أنه لن يحدث على الفور. ويزحف الإيقاع العامي إلى الخلف والإغواء بكلام ملهم سخرت منه الفقمة التي تصل جزئياً كرسول من عالم آخر، كمخلوق كوميدي مائي بوجه جامد. حتى هكذا، هي علامة تستهل أعجوبة بينما تغوص من جديد في الإقليم العميق حيث ستتبعها القصيدة، منجذبة إلى الغامض بتوقيت تام. فالنظر إلى عالم السطح، في النهاية، ليس ضد الحكم الأفضل لعجل بحر فحسب؛ إنما هو في النهاية ضد الحكم الأفضل للشاعر أيضاً.

لا يعني هذا أن الشاعر يقطع إيمانه بالعالم المرصود، عالم الارتباط الإنساني والأجداد واللكي سترايك وأشجار عيد الميلاد. لكن عنصراً مختلفاً، تغريبياً، ومخيفاً يسحره في النهاية: عالم المعنى الخاضع للتأمل، عالم الحاجة للمعرفة، الذي يفصل البشر عن عجول البحر، وأسماك الرنكة، ويضع الشاعرة في عزلتها بعيداً عن جدها والرجل العجوز، هذه الشاعرة تتحمل ضوء البحر البارد لمصيرها وفنائها الخاص.

قفز دافعها العلمي فجأة عائداً إلى جذره في الرهبة ما قبل السقراطية، وحدق الماء بها في الوجه كحل أصلي:

إذا كان يجب أن تغمس يدك فيه،
سيتألم معصمك فوراً،
سوف تبدأ عظامك بالتألم وتحترق يدك
وكأن الماء تحوُّل للنار
التي تتغذى على الحجارة وتشتعل بلهب رماديٍّ داكن.
إذا تذوقته، في البداية سيكون مذاقه مرّاً،
ثم مالحاً، ثم سيحرق لسانك بالتأكيد.
إنه مثل ما نتخيل كيف هي المعرفة:
مظلمة، مالحة، واضحة، تتحرك حرة بنحو مطلق،
مسحوبة من الفم البارد والقاسي
للعالم، مشتقة من الصدور الصخرية
إلى الأبد، تتدفق وتسحب، وبما أن
معرفتنا تاريخية، فهي تتدفق، باستمرار.

ما تزال هذه الكتابة تحمل تشابهاً قابلاً للتعرف مع الفرضيات البسيطة للمقرر الجغرافي. ليس هناك جملة لا تمتلك وضوحاً مشابهاً وثباتاً. غير أنّ هذه السطور الختامية شعر، وليست جغرافيا، ولهذا فهي تمتلك صدق حلم بالإضافة إلى حقيقة واضحة كالنهار. إنها مهلوسة بقدر ما هي صحيحة. وهي تمتلك أيضاً ما هو ضروريّ للشعر، وأعني إيقاعاً داخلياً مقنعاً بنحو كامل وحميمي بشكل عميق. فالأبيات مسكونة بإيقاع

دقيق، كان، كما يقول روبرت فروست: «يعيش في كهف الفم قبل أن تنوجد الكلمات»، وهو يفعل ما يفعله الشعر بالضرورة الأكثر جوهرية: يحصِّن ميلنا لكي نثني على متطلبات وجودنا الحدسي. ويساعدنا لكي نقول في الأعماق الأولى لأنفسنا، وفي الجزء الأكثر خجلاً، الجزء ما قبل الاجتماعي لطبيعتنا: «نعم، أعرف شيئاً ما مثل هذا أيضاً. نعم، هذا صحيح؛ شكراً لانتظامه التعبيري». وهكذا تكسب سلطة اللسان أصواتنا، ويصبح تصريح آنا سوير ـ الذي يمكن أنه بدا مبالغاً به في البداية ـ صحيحاً في إحساس قراءة حتى شاعرة خجولة من الجرأة الشعرية مثل إليزابيث بيشوب:

> عندئذ يصبح الشاعر هوائياً يلتقط أصوات العالم،أداة تعبِّر عن لا وعيه الخاص وعن اللاوعي الجماعي.

في المحاضرات الثلاث التي تتبع، سأستقصي الطريقة التي عثرَ بها كلٌّ من دبل.يو.إتش أودن، وروبرت لويل، وسلفيا بلاث على وسيلة لكي يصبحوا هوائيات. وفي ختام هذه المحاضرة، أريد أن أقدم الآن نصين آخرين للتأمل. الأول ألَّفه ت.إس.إليوت. منذ أربعة وأربعين عاماً، في تشرين الأول سنة 1942، أثناء وقت الحرب في لندن، حين كان يعمل على قصيدة «ليتل غيدنغ» كتب إليوت إلى إي. مارتن براون:

> وسط ما يحدث الآن، من الصعب، حين تجلس إلى المكتب، أن تشعر بالثقة أن الجلوس، صباحاً بعد آخر، وإمضاء الوقت بالعزف على الكلمات، والإيقاعات، هو نشاط مبرر خاصة بما أنه ليس ثمة أي يقين أبداً بأن الأمر كله لن يتفتت. ومن ناحية أخرى، إن النشاط الخارجي، أو العام، مخدر أكثر من هذا الكدح المعزول، الذي غالباً ما يبدو بلا معنى.

هي ذي المفارقة الكبرى للشعر وللفنون التخيلية بعامة. فحين تواجهها وحشية الهجوم التاريخي الضاري، تكون، عملياً، بلا فائدة. مع ذلك فهي تثبت فرديتنا، وتنتج وتحدد معدن الذات الذي يكمن في قاعدة كل حياة مشخصنة. فالشعر ليست له فعالية: لم يحدث أن أوقفتْ أنشودة دبابة أبداً. بمعنى آخر، فعاليته غير محدودة: فهو مثل الكتابة على الرمال التي يُترك أمامها المتَّهِمون والمُتَّهَمون بدون كلام ويتم تجديدهم.

أنا أفكر بكتابة يسوع كما هي مدونة في الفصل الثامن من إنجيل يوحنا، نصي الثاني والختامي:

> وقدّم إليه الكتبة والفريسيّون امرأة أُمْسكت في زنا. ولمّا أقاموها في الوسط، قالوا له: «يامعلّم، هذه المرأة أُمسكتْ وهي تزني في ذات الفعل، وموسى في الناموس أوصانا أنّ مثل هذه تُرجم. فماذا تقول أنت؟»
>
> قالوا هذا ليجرّبوه، لكي يكون لهم ما يشتكون به عليه. وأما يسوع فانحنى إلى أسفل وكان يكتب بإصبعه على الأرض. ولما استمرّوا يسألونه، انتصبَ وقال لهم: «منْ كان منكم بلا خطيئة فليرْمها بأوّل حجر!» ثمّ انحنى أيضاً إلى أسفل وكان يكتبُ على الأرض. وأمّا هم فلمّا سمعوا وكانت ضمائرهم تبكّتهم، خرجوا واحداً واحداً، مبتدئين من الشيوخ إلى الآخرين. وبقي يسوع وحده والمرأة واقفة في الوسط. فلمّا انتصب يسوع ولم ينظر أحداً سوى المرأة، قال لها: « يا امرأة، أين هم المشتكون عليك؟ أما دانك أحد؟» فقالت: «لا أحدَ، يا سيِّدُ!» فقال لها يسوع: «ولا أنا أدينك. اذهبي ولا تخطئي أيضاً».

إن رسم تلك الشخصيات هو مثل الشعر قطيعة مع الحياة المعتادة ولكن ليس فراراً منها. فالشعر، مثله مثل الكتابة اعتباطي ويحدد الزمن في كل معنى ممكن لتلك العبارة. لا يقول للحشد المتهم أو للمتهمين البائسين: «الآن سيُطرح حل»، ولا يقترح أن يكون أداة أو فعّالاً. بدلاً من ذلك، وفي الفجوة بين ما سيحدث وما نتمناه أن يحدث، ينتبه الشعر إلى مكان، يعمل ليس كإلهاء، وإنما كتركيز محض، كبؤرة حيث قوتنا على التركيز مركزة على أنفسنا.

هذا ما يمنح الشعر سلطته. في لحظاته الأكثر عظمة سيحاول، كما قال ييتس، أن يحمل في فكرة واحدة الحقيقة والعدالة. غير أنّ عمله، حتى عندئذ، لا يكون بالضرورة توسلياً، أو ابتهالياً أو انتقالياً. فالشعر هو عتبة أكثر مما هو معبر، عتبة يُقترب منها باستمرار، وتُغادر باستمرار، عندها يعيش القارئ والكاتب، كلٌّ بطريقته المختلفة، تجربة كونهما استدعيا وأطلق سراحهما في آن.

اكتشاف صوت أودن

ما أريد استقصاءه في هذه المحاضرة هو العلاقة المتبدلة بين نوع السلطة الشعرية، التي بحث عنها دبليو.إتش أودن، وأنجزها، وما يمكن أن يوصف بموسيقاه الشعرية. وأعني بالسلطة الشعرية الحقوق والثقل الذي يكتسبه صوت ليس بسبب تاريخ معزَّز من قول الحقيقة فحسب ولكن بفضل نبرته أيضاً، السيطرة التي يمتلكها على الأذن العميقة وعبر ذلك، على أجزاء أخرى من ذهننا وطبيعتنا. أعني بالموسيقى الشعرية الوسائل التقنية، تأثيرات اللغة والشكل القابلة للوصف، التي يُنتج عبرها ويُقوّى إيقاع معيّن. سأصغي لبعض نصوص أودن، وأحاول وصف ما يُسمع هناك؛ وأن أتتبّع بعض الأصداء التي تطلقها النصوص، وأسأل: كيف تُسهم هذه الأصداء، في مجال الشعر، أو توحي بحدوده؟

عاد أودن، في نثره، باستمرار، إلى الطبيعة المزدوجة للشعر. من ناحية، يمكن أن يُعد الشعر تعويذة سحرية، جوهرياً إيقاع وقدرة الإيقاع على جمع مدركات أذهاننا وأجسادنا في مركّب سمعي؛ ومن ناحية أخرى، الشعر صناعة معان حكيمة وحقيقية، وقيادة موافقتنا العاطفية عبر تنظيم واكتساب التجربة البشرية. والواقع أن معظم القصائد ـ وبينها قصائد أودن ـ تؤلف وقفات مؤقتة ضد الفوضى التي يهددها ميل الذهن إلى قبول كلٍ من تفسيري الوظيفة الشعرية رغم استقلالهما القوي. لكن الفوضى هي على الأرجح كلمة قوية جداً، بما أن أودن قادر على أن يصنع من الثنائية قصة أخلاقية واضحة، مُعْزياً جانب الجمال/السحر إلى آرييل وجانب الحقيقة/ المعنى إلى برسبيرو، مقترحاً أن جميع القصائد، وبالفعل جميع الشعراء، يجسدون حواراً بينهما. يمثل آرييل سحر الشعر، حاجتنا إلى الافتتان: «نريد من القصيدة أن تكون جميلة، أي

فردوساً أرضياً لغوياً، عالماً لازمانياً من اللعب الطاهر يمنحنا المتعة بسبب تغايره مع وجودنا التاريخي». وبالطبع إن هذا التوق، إذا تم الانغماس فيه بنحو كامل سيقود الشعر إلى خداع الذات وهذا سبب حضور بروسبيرو الموازي، الذي ميثاقه هو مع «الحقيقة» بدلاً من «الجمال»: «أما الشاعر فلا يستطيع أن يبدع لنا أية قصيدة دون أن يُدخل في شعره الإشكالي والمؤلم والفوضوي والدميم».

كلُّ هذا بديهي.غير أنّ كيفية الإجابة على أسئلة حول قيمة شعر أودن تتعلق بالقيم النسبية التي نربطها بالإحساس الشعري، وبالصوت الشعري: تتعلق بطريقة إجابتنا على السؤال الذي طرحه أودن نفسه، في القصيدة القصيرة والممتعة «أورفيوس»: «ماذا تأمل الأغنية ... أن تكون محتارة وسعيدة/ أو أكثر من أي شيء آخر، معرفة الحياة؟» فحلُّ أودن الخاص، وغير المقنع، لمشكلة محيرة مشابهة، مراجعته الشهيرة لحرف العطف في البيت:«يجب أن نحب بعضنا بعضاً أو نموت»، يمكن أن يوحي بجواب سريع في البدء: الأنشودة تأمل أن تكون سعيدة، وأن تمتلك معرفة الحياة. لكن الوصول بسرعة إلى نتيجة سطحية كهذه يجردنا من متعة تقصّي نسيج الشعر ذاته.

لم تكن هناك إمكانية للتنبؤ بصوت أودن القاسي، والمعاصر، بشكل عدواني، في طريقة تعرّفه على المشهد المعاصر الساقط، ومع ذلك، إنه شديد التأثر بالمشهد الأصلي البدائي لإنكلترا أنجلوسكسونية متخيلة، وجاء في حينه تماماً. ففي أواخر العشرينيات، وأوائل الثلاثينيات، أمسك الشعر الإنكليزي المحلي من قفا عنقه، دفعه بقوة إلى الحداثة، جعله مليئاً بالتوتر والمرح من الصدمة على مدى عقد، ثم سمح له أن يستأنف علاقة أكثر وداً مع ميراثه المحلي بارتياح. ويمثل عمله في النهاية ما

أصرت عليه استبصاراته في البداية: ضرورة استراحة، هرب من العادة، هرب من المعطى؛ ويلح على ضرورة أفعال التحرر الذاتي هذه لكي يكشف وعدها الوهمي بشكل مطلق فحسب.

وعلى نحو مشابه، تمثل مهنته الدورة الكاملة للعجلة، من رفضه الأولي لبيئة وتراث معينين، إلى اندماجه النهائي اللطيف فيهما. وكأنه، مثل تايرزياس، يعاني مسبقاً من كلِّ شيء، ومع ذلك، من أجل كلِّ ما يعرفه، يعرف أنه لن يعثر على الغفران ولا على الخلاص: لا يمكن العثور على أمور كهذه إلا عبر وضع الزمن التاريخي في علاقة مع حياة أبدية أخرى تنظر من فوق كتف التاريخ نفسه:

نظرتْ من فوق كتفه
بحثاً عن الكروم وأشجار الزيتون،
مدن رخامية محكومة جيداً
وسفن على بحار غير مروّضة
ولكن هناك على المعدن اللامع
وضعت يداه بدلاً من ذلك
برية مصطنعة
وسماء كالرصاص.

هذه هي الإلهة ثيتس (Thetis) على كتف صانع الدروع والأسلحة، هيفايستوس (Hephaestos)، وتمثل قصيدة «درع أخيل»، أودن في سنواته الهادئة، الناضجة شعرياً، وتعكس وجهة نظر كونية طويلة وحزينة في الدورات التاريخية. فالإيقاع الصاخب لتلك الأبيات، وانعدام عاطفتها، هما نتيجة نوع الحكمة الشاملة التي وقع هذا الشاعر في شباكها. لكنني أرغب أن أبدأ بقصيدة أبكر بكثير عنونها أخيراً «فينوس ستقول الآن بضع كلمات». تمثل فينوس في القصيدة بوابة الحياة

ومهمازها، العنصر الجنسي والدافع الأبدي. تخاطب القصيدة موضوعاً غير محدد، هو، بنحو مميز، على حافة ما يأمل أن يكون فعلاً هاماً. وكالعادة، تدرك خياراته وأزمته وفعله بأنها ضرورية كما هي غير مرغوبة:

إغلاقك للباب وشجاعتك
في الذهاب إلى البرية من أجل الصلاة،
يعني أنني أتمنى الرحيل والعبور،
أختار شكلاً آخر، ربما ولدك؛
رغم أنه يرفضك، وينضم إلى فريق معاد
ولكن في وقت آخر، عاجلاً أم آجلاً،
سينجح علاجي،
لا تتخيلي أنك تستطيعين التخلي عن العرش؛
قبل أن تصلي الحدود سيُقبضَ عليكِ؛
سيحاول آخرون ذلك مرة بعد أخرى
كي ينهوا ذلك الذي لم يبدؤوه:
سيكون مصيرهم دوماً كمصيرك،
المعاناة من الخسارة التي خافوا منها، نعم،
شاغلو موقع واحد، مخطئون لسنوات.

يعكس هذا جمع أودن الشاب، النموذجي، بين مراقبة القدر والطاقة الحية. فما يتحدث هنا هو صوت الحتمي، صوت القوة التطورية، صوت ما دعاه في النهاية، في المقطع الأخير من قصيدة «أسبانيا»، كما هو معروف، بالتاريخ. وهكذا من الملائم أن تتحرك القصيدة بحتمية البستون الناري، وأن يولد قوتها الدافعة الدوبيت*، ذلك المشغِّل الصغير بين

*مقطع شعري مؤلف من بيتين.

البحور، الذي يخبط بعنف ويقرع و ينطح ويضرب الزمن. ومن الملائم أيضاً أن تبدو القصيدة غير قادرة على «المساعدة أو الصفح»، تلك المسكنات التي لن يقدر التاريخ، في المقطع الحاسم، الذي كتب بعد ثماني سنوات، أن يقدمها للمهزومين. هناك، على أي حال، سوف يُسمح للتاريخ بأن يعبِّر عن أسفه، وبينما يمكن أن تكون الرسالة في الأبيات المُقتطفة أعلاه لا تقدِّم الصفح، غير أنّ الصوت مُنع من المرور فوق القمة إلى العقاب أو القصاص عبر كتم أودن لطبل القافية:

سيكون مصيرهم دوماً كمصيرك،
المعاناة من الخسارة التي خافوا منها، نعم،
شاغلو موقع واحد، مخطئون لسنوات.

إن القافية الناقصة، أو نصف القافية، ابتكار ويلفرد أوين، البسيط تقنياً، والمعقد عاطفياً، طبقه أوين، بشكل أكثر تنظيماً، في قصيدة «لقاء غريب»، التي عبرت، درامياً، عن لقاء بين صنوين، ورثتْ انهيار الثقة بالتقدم، وجميع الأفكار عن تحسن العالم. ولقد أعلن أوين أيضاً أنّ «كلّ ما يستطيع الشاعر فعله اليوم هو التحذير». وهكذا، من الملائم شعرياً وتاريخياً، أن توظف قصيدة أودن عن التحذير أيضا القافية الناقصة، وبالتالي أن تردد صدى القصيدة الأقدم.

فالأبيات الشعرية، بالتالي، تصل كأبيات صداحة إلى طين الفلاندرز، عائدة إلى «المستنكف ضميرياً بضمير ذاو جداً». أما تطوع أوين، وتدريبه للمتطوعين، لكي يقتلوا ويُقتلوا، والتوتر المريع الذي سلطه على نفسه، عبر الإبقاء على شجاعة وطنية في وجه الاشمئزاز والصدمة الشخصية فلم يحرروه من معرفة أن تضحيته لن تُحسِّن أي شيء. وهذا أيضاً جعل أوين سلفاً حقيقياً لأودن «أسبانيا»، الشاعر الذي انخرط فيما استهجنه، ما دعاه في البداية «الجريمة الضرورية» ثم دعاه، في تنقيح أكثر تساهلاً بعامة، «حقيقة الجريمة».

لابدَّ أن أوين كان في ذهن أودن، ولو كنموذج تقني. ولكنني أُريد أن أواصل سبر الأمور إلى ما وراء الحدِّ الملائم، وأعود إلى الوراء إلى حد أبعد. فالإشارة في هذه الأبيات المقتبسة إلى شنق ابن، ذكّرتني بأنشودة والتر رالي (Walter Ralegh) إلى ابنه وحركته وخادمته الجميلة؛ وفي هذا الصدد، يعني تذكر أبيات رالي، التي كُتبتْ أيضاً في ظل الخطر العام، اكتساب منظور جديد حول أودن. فقصيدة رالي رقيقة وكئيبة، مسكونة بإيمان مكبوت بأن ما تقدمه كخيال مرح، حتى ولو كان مهدِّداً، يمتلك بالفعل منزلة حلم نبوي مريع. فالضجة الخارجية مبهجة لكن موسيقاها الخلفية محزنة، تدحرج مطرد لعجلات عربة:

هناك ثلاثة أشياء تزدهر بسرعة
وتواصل ازدهارها بينما تنمو متباعدة عن بعضها؛
ولكن في يوم ما، تلتقي كلُّها في مكان واحد،
وحين تجتمع، يفسد بعضها بعضاً.
و هذه الأشياء هي: الخشب، الأعشاب، ومستحق الشنق.
الخشب هو الذي يصنع المشنقة؛
الأعشاب هي التي تشدُّ حقيبة الجلاد؛
ومستحق الشنق، يا خادمتي الجميلة، يحذرك.
أصغِ جيداً يا ولدي العزيز، حين لا تجتمع هذه الأمور،
الأخضر يطلع الشجر، القنب ينمو، مستحق الشنق يكون حراً
ولكن حين تجتمع، يتعفّن الخشب،
يتآكل حبل المشنقة، ويُخنق الصبي.
عندئذ ليباركك الله، واحترس، ودعنا نصلي
ألا ننفصل عنك في يوم اللقاء هذا.

قبل وقت طويل من أن يشق اللاوعي طريقه، بالقوة، إلى اللغة كمفهوم فرويدي، كان يلعب كنار القديس إلمو حول أبيات قصيدة كهذه. والفرق الجوهري، بالطبع، بين رسم أودن لصورة الابن المشنوق وإكراه رالي الشعري لها يكمن في هذا الفصل بين الوعي ما قبل الفرويدي وما بعد الفرويدي؛ وبينما يكسب أودن استراتيجية شعرية بسبب التقدم، فإنه يضيع نوعاً ما في الطاقة الشعرية. فيما تنشأ رؤية رالي للمقيت كأنشودة طبعة خشبية من الخيال الشعبي، حاملة جواً من شيء وهمي جُرِّبَ سابقاً، من الغريب، أنّ المرأ يشعر أن رؤية أودن هي نتيجة استشارة فهرست من الموضوعات أو البواعث أكثر من الأخرى. فصوت القرع المتكرر لحركة قصيدة أودن، التوقع نصف الأكاديمي بأننا سنلتقط تلميحاً إلى هارب هوراس، الذي يغير السماء، ولكن ليس إلى مصيره، وهو يسرع وراء البحار، والحديث عن فريق مضاد في سياق يتظاهر أنه نبوئي، والتكاثر التدريجي لنبرة سريعة في مناسبة مقدسة، كلُّ هذا يأتي من ذكاء أودن الاستراتيجي، كونه يتحكم بالأشياء كثيراً.

ما هو واضح هنا هو طموحه لكتابة نوع جديد من القصيدة الإنكليزية، بما وصفه، في قصيدته إلى كريستوفر إشروود، بأنه «قلم صارم وراشد». في مقدمته لكتابه جيل أودن، يتوسع ساموبل هاينز في تشخيصه للفن الجديد الذي بُحِثَ عنه:

> كان أودن يدعو بالحاح إلى نوع من كتابة مؤثرة وفورية، مهتمة بالأفكار وأخلاقية وغير جمالية في هدفها المحوري، وينظمها هذا الهدف وليس تواشجها مع العالم المرصود. فالمشكلة التي طرحها ليست شكلانية: العثور على طريقة بديلة لكتابة أنشودة جورجية أو رواية واقعية. وإنما شيء أكثر صعوبة: كان يسأل عن عوالم بديلة، عوالم الخيال

التي ستتألف من أشكال جديدة، ومهمّة، والتي يستطيع
الأدب عبرها أن يلعب دوراً أخلاقياً في وقت أزمة.

قيل هذا جيداً ويمكن أن ينطبق على قصيدة أخرى أريد أيضاً أن أصنفها مع قصيدة «فينوس ستقول الآن بضع كلمات»، من أجل استقصاء ما يبقى غير مقنع في قصيدة أودن. من الوارد أن هاينز يصف عملاً سينجزه بعد عقدين من أودن، الخيال المختبرةتاريخياً لشعراء ما بعد الحرب في أوروبا الشرقية؛ وبالفعل، تنتمي القصيدة، التي تريّثنا عندها، إلى نوع لم يُطوَّر، بشكل كامل، إلا بعد صدمة التجربة النازية. لقد خططت عبقرية أودن الإمكانيات، ولكن البولونيين والتشيك والهنغار وظفوها في الخدمة الأدبية. إن نوع العمل الذي أفكر به تمثله قصيدة جيسواف ميوش «طفل أوروبا»، والتي أورد منها القسم الرابع:

أطلعْ شجرة زيفك من حبة صغيرة من الحقيقة.
لا تتبعْ أولئك الذين يكذبون احتقاراً للحقيقة.

اجعلْ كذبتك أكثر منطقاً من الحقيقة ذاتها
لكي يعثر المسافرون المنهكون على السكينة في الكذبة.
بعد يوم الكذبة اجتمع في دوائر مختارة،
تهتز من الضحك حين تُذكر أفعالنا الحقيقية.

المداهنة الممنوحة تُدعى: التفكير الواضح.
المداهنة الممنوحة تُدعى: موهبة عظيمة.

نحن آخر من لا يزال يستطيع استخلاص المتعة من الشك،

نحن الذين لا يشبه مكرهم اليأس.

جيل جديد بلا حس فكاهة ينشأ الآن.
يتعامل بجدية مهلكة مع كل ما تلقيناه بضحك مهلك.
ما يميِّز قصيدة ميوش هو النموُّ التلقائي ليقين تام حول شكل الأشياء. وبرغم أن هذه ترجمة، إلا أنني مقتنع أننا نحصل على شيء قريب من الأصل البولوني لأن الشعر هنا، إذا ما أعدنا صياغة عبارة ويلفرد أوين: هو في التآمر. أو، لنعد إلى أحد المصطلحات التي استخدمتها في بداية هذه المحاضرة: إن الشعر يصنع معاني حقيقية ويقود موافقتنا العاطفية عبر تنظيم التجربة الإنسانية، والبحث فيها.

إن «طفل أوربا» قصيدة تاريخية ومجازية في آن. تجاوزتْ بساطة الاعتراف، وتكتّمها هو تكتم الصباح بعد الوحشية. إنها صرخة كائن أخلاقي آلمه كثيراً المنعطف الذي يأخذه التاريخ في أوروبا الأربعينيات، وعلى نحو مساو هي نموذج نفسي، قفز من مصدر في مكان ما بين الكابوس والغطرسة، وكلُّ قطعة هي شبح من الأعماق الشخصية مثل ارتجاف رالي النبوي. وهذه طريقة أخرى للقول بأن امتدادها إلى الداخل طويل كامتدادها إلى الخارج، بأنها فعالة، بنحو مساو، مثل الهجاء والاستبطان. بالمقابل، إن أبيات أودن تختبر الذكاء رغم أن قول هذا يعني أننا غير عادلين مع الشاعر الذي أحدث، هذه المرة، اختراقاً بقصيدة حملت القصيدة الغنائية الإنكليزية جيداً إلى ما وراء حالات الأمان المحلية لصيغة المتكلم المفرد. والواقع أنها حملتها نحو نوع الشعر اللاشخصي، الإيماني لأوروبا ما بعد الحرب، والذي يقوم الشعر الإنكليزي الآن بالتعرف عليه، على نحو ملائم.

كان خيال أودن متلهفاً من البداية للقيام باتصال بين الصورة الكبيرة، التي كانت تحدث في الخارج، في أوروبا وإنكلترا، والصورة الصغيرة التي

ظهرتْ في داخله: أحس بالأزمة في عالم علني على شفا التجدد أو الكارثة، متماثل مع أزمة خاصة وشيكة من الفعل والخيار في حياته الشخصية. وقد قام الشعراء الذين يمتلكون إحساساً راسخاً بأنفسهم وبفنهم برد فعل في الماضي على ضغوط موازنة كهذه بطرق متنوعة: بمقالات سيرية علاجية مثل «الاستهلال» و«إحياء للذكرى»؛ وبتأمل تفجعي، مثل «شاطئ دوفر»؛ بإبراز لصخب الذات الثوري في «أنشودة للريح الغربية»، أو استعراض لاستقلاليتها النبيلة كما في «البرج». ولكن كل هذا العمل جاء من شعراء يمتلكون خطاباً راسخاً، ومواطئ أقدام في المشهد الأدبي والاجتماعي، والذي يستطيعون اعتباره مستقراً تقريباً.

في غضون ذلك بالطبع، وفي ظروف يمكن أن تنفتح الأرض فيها تحت الحاضر، توفرت مقاربة أكثر جدة سماها إليوت «النهج الأسطوري». كان هذا فناً حمل شبكة أمان كلاسيكية تحت المعطيات غير المستقرة للمعاصر، للمماثلة، والتعتيم، والتنميط: الفن الذي مورس في رواية **يوليسيس** وفي قصيدة **الأرض الخراب** والمقاطع الأولى من **أناشيد** باوند. كان هذا يشبه ما احتاج إليه أودن، لكن أودن لم يكن، على عكس المعلمين الذين أنتجوا هذه الأعمال، منفياً طوعاً أو خصماً؛ كان إنكليزياً، في المكان، ويتألم من أجل علاقة. بالتالي، كان يمتلك إخلاصاً للنماذج التقليدية للشعر الإنكليزي أكبر من إخلاص الحداثيين الأوائل، وكان أقلَّ انتقائية في أذواقه الأدبية ومصادره وأكثر انسجاماً مع مشهد وتاريخ إنكليزيين. وقد امتلك، على أي حال، حدساً قوياً عن عدم الثقة بالمأوى الذي قدمه كلُّ هذا. وبينما تعلق به بشكل طبيعي، حثه إلحاح قوي على أن يجرد نفسه منه.

كان جائعاً إلى الشكل. وكان بسبب حاجاته، ودوافعه غير المنتظمة في شكل، يتدرب على السيناريو الذي لخصه مارتن بوبر في **أنا وأنت** كالتالي:

> هذا هو المصدر الأبدي للفن: يُوجِّه المرء شكلاً يرغب بأن يتحول عبره إلى عمل. إنّ هذا العمل ليس نتاج روحه ولكنه مظهر يندفع نحوها، ويطلب منها القوة الفعالة. فالمرء مهتم بفعل كينونته. فإذا حمله، إذا نطق بالكلمة الرئيسية من كينونته إلى الشكل الذي يظهر، حينئذ تتدفق القوة الفعالة إلى الخارج، وينشأ العمل.

هذا وصف دقيق لما هو مخادع وقاتم في التجربة؛ ويمثل القوة التي تتدفق إلى الخارج، وينشأ العمل حين تُنطق الكلمة الرئيسية، وهذه طريقة للإقرار بنوع القوة الحاكمة، التي أتيحت للسان أودن الشاب، حين صدرت أفعال كينونته في كلماته الخاصة، تلك الكلمات المكرهة بشكل كامل، الكلمات المغربة، والتغريبية، لقصائده الأولى المشهورة.

هيمن على هذا الشعر الغنائي ضمير لاشخصاني، غلَّفَ، نوعاً ما، كثيراً مما هو خرافي وعاطفي وغامض بين فينة وأخرى. كانت تجلياته «أنا» أو «نحن» أو «أنت»، تعتقل القارئ، وتشوشه، وتفتشه على الفور. وظهر هو أو هي كأنهما موضوعان وسط منظر طبيعي بارد، معصوبي الأعين، ينظران بسرعة حولهما، بلا عصابة عينين، يُؤمران بالتقدم واكتشاف معنى في كل شيء مشؤوم تتم مقابلته من الآن فصاعداً. لقد حولت القصيدة الجديدة القارئ إلى معاون، مرتبط بشكل غير مسؤول بصوت القصيدة الموجِّه عبر تلميح أنهما يشتركان في معرفة يمكن أن تكون إما معيبة أو مدمرة. وبتعبير هاينز: قدمت عالماً بديلاً. حتى افتتاحيات إليوت، التي كانت مدهشة، لم تستطع مضاهاة افتتاحيات أودن بسبب الفجائية الإبهامية. كان إليوت ما يزال يدفع القصيدة إلى الخارج بتيار التوقع الإيقاعي، الكلمات تبحر نسبياً غير معرقلة نحو وجهات تركيبية أو مشهدية أو سردية يمكن الوصول إليها.

لنذهب إذاً، أنا وأنت،
حين ينتشر المساء في السماء ...
حسناً، إذاً. لنمض.

نيسان أقسى الشهور، ينبت
الليلك في الأرض المجدبة، يمزج
التذكر بالرغبة، مثيراً...

حسناً، واصل حديثك. ما الذي
يزعجك أيضاً؟

ها أنذا هنا، رجل عجوز في شهر جاف
يقرأ له فتى، ينتظر المطر.

أكيد، يا جدي! بالطبع أنت.

من ناحية أخرى قُذفت افتتاحيات أودن ضد التدفق. يُشعر بأن الصنعة حسنة النظام، لكن يبدو كأنه لا يمكن التنبؤ بحركتها، تبدأ في منتصف الخطوة وتتذبذب:

من ينصب الصليب إلى يسار مستجمع الأمطار،
على الطريق المبلل بين الأعشاب البالية...
بين الأعشاب؟ ماذا
تعني؟ أين هذا على أي حال؟
أكثر طولاً اليوم، نتذكر مساءات مشابهة،
نسير سوية في البستان الذي يخلو من الريح...
أطول ماذا؟ لمن هذا البستان من

أين؟

سببت لي هذه القصائد الأولى المشهورة مشكلة ضخمة قبل التخرج. تحدث أساتذة واثقون عن نصيحة جيوفري جرجسون لشعراء الثلاثينيات بأن «أخبروا جيداً. ابدأوا بالأشياء والحوادث». كان أولئك الشعراء مهتمين اجتماعياً، كما قيل لنا؛ وقد أغرتهم الشيوعية، وأرادوا أن يتفاوضوا مع الثقافة الشعبية، وأن يضمنوا أثاث العالم التكنولوجي الجديد في أناشيدهم. رائع. كان هذا ملائماً للفتيات العملاقات العاريات خلف بوابات سبيندر الضخمة، والتنكيت العنيف لـ «موسيقى مزمار القرية» للويس ماكنيس. ولكن كان من المفترض أن يكون أودن الشخص الرئيسي، إذاً إلى أين تأخذك ملاحظاتك المدونة عن المحاضرة حين تواجه في عزلة غرفتك صيغ الأمر المتقطعة لنص كهذا:

عد إلى موطنك، الآن، أيها الغريب، فخوراً بسلالتك الفتية،
أيها الغريب عد ثانية، محبطاً ومغتاظاً:
فهذه الأرض، معزولة، لا تتواصل،
فلا تكن محتوى ثانوياً لأرض
لا تمتلك هدفاً لوجوه غير التي هنا.
أضواء سيارتك يمكن أن تعبر حائط غرفة نوم،
وهي لا توقظ نائماً؛ يمكن أن تسمع الريح
تصل مدفوعة من البحر الجاهل
لكي تؤذي نفسها على لوح الزجاج، على لحاء الدردار
حيث النسغ يصعد دون عائق، بما أن الفصل ربيع؛
ولكن نادراً ما يحدث هذا. قربك، أكثر طولاً من العشب،
الأذنان تتوازنان قبل القرار، تشعران بالخطر.

لقد استخدم أساتذتي كلمة برقيات مُرسلة، ولهذا افترضت أنني كنت في حضورها هنا، أمام غموض وفجائية الشيء الذي يوحي بهذر آلة تبث

إشارات كما يوحي بالمصطلح المكثف لرسالة مطبوعة مفكوكة الشفرة. وهكذا، حسناً، برقيات. مع ذلك لأية غاية؟ شعرت بأنني مُقصى. كنت بالفعل معصوب العينين، ونظرتُ حولي فوجدت نفسي مروَّعاً فحسب من منظر طبيعي أقنعني ولم يبال بي في آن واحد معاً.

كان من الأفضل لو كان أولئك الأساتذة في موقع يسمح لهم باقتطاف ما كتبه جيوفري جرجسون بعد أربعة عقود، في كتاب المدائح التذكارية الذي حرره ستيفن سبيندر. متحدثاً عن قصيدة أودن التي صادفها، والتي لن يُعاد نشرها أبداً، قال جرجسون إنها نشأت من «إنكليزية» لم يُعبّر عنها، أو لم تُعزل في قصيدة حتى ذلك الوقت.

في القصيدة، شاهد أودن أثر الدم الذي تقطّر من جرندل بعد أن قطع بيولف ذراعه وكتفه. لمعَ الدم، كان فوسفورياً على العشب... بدا كأن أودن منح مكاناً تخيلياً و«واقعية» لشيء ما استخدم في الامتحان، مع ذلك متأصل في أصول إنكليزية.

تحدث جرجسون أيضاً عن «سجع وجناس استهلالي يأتيان سوية ليصنعا حقيقة لفظية جديدة كما يحدث للصخر أو الكوارتز»، وهذا بالضبط ما شعرتُ به في هذه الشريحة من الشعر حين قرأتها لأول مرة، وهذا سبب سروري بها. إن استجابات وتشكيلات مثل استجابات وتشكيلات جرجسون، التي لا تمتلك إلا القليل لتقوله عن ولاءات الشاعر الشاب، المنتقلة إلى ماركس وفرويد، هي التي تهم أكثر في المجرى الشعري الطويل، لأنها هي الأكثر حساسية، جوهرياً، لفن اللغة.

كُتب الكثير عن الحماسة الإيديولوجية واللاهوتية في مهنة الشاعر. وولدت تعليقات كثيرة من حذفه، أو تخلصه في أعماله، فيما بعد، من كثير من التعبيرات المباشرة، السياسية والوعظية، التي كتبت أثناء معالجته، الأكثر حماسة، للموضوعات العامة. ولكن يبدو كأنه لم يقل إلا

القليل عن تلك «الموسيقى الشعرية» التي أشرت إليها في البداية، والتي يبدي لها جرجسون هنا حساسية خاصة. وما يزال هذا النقد الانطباعي، المستند إلى النص، يمتلك مجالاً لتأكيد حقيقة الشعر في العالم. يمكن ألا يكون معاصراً في مصطلحه كما لدى بعض المعلقين الحديثين على أودن، مثل ستان سميث، الذي تقدم أدواته التفكيكية استبصارات ممتازة كثيرة: يؤكد سميث أن أودن الشاب، على سبيل المثال، مبتلى، وملهمٍ من إدراكه بأنه نتاج خطابات عدة تقدم صياغات للعالم ولكنه ليس مُنتِجاً لها. ربما تخلو طريقة جرجسون في التحدث عن القصائد من الدقة التحليلية، لكن استخراج المعاني الضمنية، والروابط الثقافية، التي تكبح مجال قوة أية قصيدة، والنشاط النقدي أمور لا شيء يمكن أن يحل محلها، لأنها متحالفة، بنحو وثيق، كفعل قراءة، مع ما يحدث أثناء فعل كتابة الشاعر.

إيقاع جديد، في النهاية، هو حياة جديدة تُمنح للعالم، إحياء ليس للأذن فحسب وإنما لينابيع الكينونة أيضاً. فالانقطاعات الإيقاعية في أبيات أودن، وعناصر السرد أو الحجة المفتتة، بنحو متماثل، هي محاولات لإيقاظ واقع جديد، مكافئات شعرية غنائية للخطأ الذي حدسه في حياة أزمنته. وقد كانت قصيدة الأرض الخراب، بحسب مقدمة إدوارد مندلسون لأودن الإنكليزي، أولى القصائد التي حُفظتْ في **القصائد المجموعة** ، وتُقرأ في بعض المواضع وكأن انزلاقات أرضية حدثت بينما تتشكل الأبيات أو يحدث تفويت بين الذهن والصفحة:

هذه الأرض، منفصلة، لن تتواصل،
لا تكن محتوى ثانوياً لأرض
لا تهمها وجوه غير التي هنا.

ما أزعجني، وأقصاني، حين قرأت هذه القصيدة قبل التخرج ما يزال يقصيني، لكنه لم يعد يزعجني. والفرق هو أنني الآن راض بأن أودن

يجب أن يمارس مقاومة كهذه لتوقعات القارئ؛ أستمتع ببقع القصيدة المعتمة، وأنا مستعد لقبول غموضها ـ حتى ولو كان متعمداً ـ كمؤشر على إصرار هذا الشاعر على وجود مسافة بين الفن والحياة. لا يعني هذا القول إنه ليست هناك علاقة بين الفن والحياة وإنما الإصرار، كما قال لعازر، في النعيم، لديفي الذي في العذاب، وبإصرار، أن الهاوية غير موجودة.

تقترب القصيدة من اللحظة التاريخية وتتماثل معها. وما يحدث لنا كقراء حين نقرأ القصيدة يعتمد على نوع العلاقة التي تبنيها مع حياتنا التاريخية. وفي غالب الأحيان، تكون استرضائية ومسكِّنة، وتثير إحساسنا بما هو حي في التجربة بدلاً من أن تكدره. لكن القصيدة العادية مرتبطة بالطريقة التي نتحدث بها حول المائدة، وترتبط أكثر بالطريقة التي سمعنا بها قصائد أخرى تتحدث إلينا من قبل. «في الخارج على المرج أستلقي في السرير/النسر الواقع* بارز في الأعلى/في ليالي حزيران الهادئة». نعم، نعم، نفكر؛ أكثر، أكثر؛ إنه جميل، اجعله يأتي. الإيقاع يسكّن القلق، يثير الشعور البحري لوحدة الرحم، المتعة تملأ سرداب الروح كمثل رجع صدى منشد كورس يتردد في كاتدرائية:

فيما بعد، رغم افتراقنا
يمكن أن نستعيد تلك الأمسيات حين
لا ينظر الخوف إلى ساعته؛
وأحزان الأسد تقفز متبخترة من الظل
وتضع خطومها على ركبنا،
وينزل الموت كتابه.

يجسد تأثير هذا الشعر، الذي كإنشاد الترانيم، فعله كحالٍّ للخلافات، وطالما أن الشعر يعمل بهذه الطريقة فهو ينتج إحساساً

---

* خامس أسطع النجوم في كوكبة القيثارة نوره أبيض مزرق.

بالمواطنة والثقة في العالم. فالقصيدة الفردية يمكن أن تخاطب مناسبات معينة من المحن كالموت أو الحرب الأهلية أو اكتشافاً للحقيقة المحزنة للخيانة بين العشاق ولكن طالما أن لحنها يتصرف بطريقة مفيدة مع التوقعات المجهزة لأذننا وطبيعتنا، وطالما أن الرغبة غير مسموح لها، أو مسموح لها أن تكون مخيبة فحسب، عندئذ سيكون تأثير القصيدة هو تقديم إحساس بالعزاء الممكن. وربما، بسبب ميل أودن إلى قوة الشعر اللذيذة، بنحو يولّد الرعشة، فهو يحذر باستمرار ضدها: «إذا كان الشعر، أو أي فن آخر، يمتلك هدفاً نهائياً، فهو التحرير من الوهم والسكر من قول الحقيقة».

على أي حال، مارس أودن من السحر أكثر مما يوحي به هذا الإعلان، ولهذا ليس غريباً أنه كان مكرهاً على الإبقاء على الصوت النقدي المقاطِع في داخله. فألحان البحر الأيامبي، والطاعة التقليدية الشكلية لقصائده، والاستخدام الماهر غير الحسي للوزن الأنجلوسكسوني، في عصر القلق، كلُّ هذا يوحي بإضعاف رفضه الأصلي للأوزان التقليدية، وبإضعاف تال لجدّة، وغيرية إسهامه في المصادر، وإن لم يكن في مؤونة الشعر نفسها. وحين نضج، من المحتمل أنه ندم على العجلة التي لعب بها في أيامه الأكثر فتوة حين، كما أخبرنا كريستوفر إشروود:

> كان في غاية الكسل ويكره المراجعة والتنقيح. إذا لم تعجبه قصيدة، كان يرميها بعيداً ويكتب أخرى. إذا أحب بيتاً واحداً، كان يبقيه ويحوله إلى قصيدة جديدة. كانت تُبنى قصائد كاملة بهذه الطريقة، والتي كانت مجرد مختارات لأبياته المفضلة، بغض النظر عن القواعد أو المعنى. هذا هو الشرح البسيط لكثير من غموض أودن المحتفى به.

لا ريب أن هذه الممارسة ـ بقدر ما يمكن أن يُثمِّن وصف إشroood المرح ـ تخون غياب المسؤولية فيما يتعلق بالاستيعاب، لكنها تمثل دافع حياة قوياً في الفنان نفسه. فمن أجل تجنب الإجماع، واستقرار معنى، يلتصق به الجمهور كدثار أمان، ولكي يكون غريباً ومليئاً بالحيوية ومضاداً، ولكي يحتفظ بحق الصفاقة ويثير الاعتراضات، لكي يضايق الجمهور ويوقظه: من المحتمل ألا يكون مسموحاً القيام بكلٍّ هذا لكنّه ضروري إذا كان الشعر سيواصل المجيء إلى حياة أكثر امتلاء. وهذا هو السبب، كما قلت، في أنني مستعدٌّ الآن للانكباب، دون قلق، على تلك الأنماط من القصائد الأولى العصية على الشرح، بشكل غريب.

في بداية قصيدة «مستجمع الأمطار» الريح «تثير»، وهذه كلمة بدت، حتى تلك المناسبة، كأن لفظها لا يوحي بمعناها: الآن تسمح لنا أن نسمع، عبر حروفها الصوتية المتريثة والاحتكاكية الملاطفة همس الريح واحتكاكها على طول منحدر تل. لكن عبور النَفَس هذا، غير المقاوم، يعقّده معنى شيء يمّحي ويتبدد ويبلى وبالتالي يشتعل. وتوحي الكلمة بأن المشكلة الطبوغرافية المحيرة (لمستجمع الأمطار)، التي تُركتْ في الخلف، جُرِّبتْ الآن كمشكلة سيكولوجية حلت محلها بسبب كونها خاضعة لحالتين متناقضتين، ويتوجب عليها أن تعاني ثباتاً مطلقاً، وحفيف إثارة في آن. وعلى نحو مشابه، إن الهدوء النحوي لاسم الفاعل هذا يزعجه صوت متوسط متوار: العشب يبلى، نشيط، ولكن بقدر ما يكون الشيء الذي يبلى هو نفسه، فهو هامد. عندئذ، أيضاً، يحتل اسم الفاعل حالة متوسطة بين كونه متعدياً أو غير متعد، وتماماً يعمل كمرور يتم بسرعة، خفة يد لفظية دالة تثير أعصاب القارئ وتعلقه فوق واد من اللايقين. في البيت الثاني تم تحويل القارئ، مسبقاً، إلى ذلك «الغريب» الذي سيُخاطب في البيت التاسع عشر. وفي الحقيقة، تختبر أول كلمتين

القارئ، ذلك أننا لسنا متأكدين على الفور إن كانت كلمتا «من يقف»... تستهلان سؤالاً أو عبارة اسمية. فهذا الإرجاء للإحساس بالاتجاه إلى بناء الجملة مرادف تقني لغياب اليقين ذاك، والحدس بمصيبة وشيكة يمنح القصيدة ذروتها وختامها اللاصوتي.

ورغم صحة «تبلى» ليس هناك إحساس بأنها اختيرت؛ فهي حرة، بشكل كامل، من تلك الجملة غير المنطوقة: «هنا رياضة لهواة الكلمات الجديدة»، تتدلى فوق أودن السنوات الأخيرة، الأكثر تأنياً والمتجه إلى استخدام القاموس، وحين صار يشبه في شخصه مجلداً وافراً، وقابلاً للتغير، من قاموس الإنكليزية القديمة انتعل خفاً خاصاً بالسجادة. تذكر الصوف المحلول لقصيدة العنوان في «شكراً لكِ أيها الضباب»:

يا من أقسم أنه عدو للاحتفال،
يا مخيف السائقين والطائرات
سيلعنك المسرعون بالطبع،
لكن كم أنا مسرور
من أنك أُغريتَ لكي تزور
ريف ويلتشير الساحر
لأسبوع كامل في عيد الميلاد.

كلمة «الساحر» جميلة، متساهلة، وأدبية بشكل ملتو ومتأخر المجيء، مع ذلك، إن استساغتها لبراعتها الخاصة مشوبة بالضجر، حتى بالنسبة للشاعر (والأمر ينطبق على «الاحتفال» و«المسرعين»). وبينما تضرب كلمة «يبلى» صخر اللغة، وتولّد حياة مفاجئة من الشق، إلا أن هذه الكلمات المتأخرة هي مفردات هاوي الجمع، وقد رفعت بمتعة متغطرسة ولكن دون الحاجة والمتعة اللتين رافقتا الاكتشاف الأول.

ولحسن الحظ، ليست هناك ضرورة للاستفاضة في هذا الأمر. إن شعر أودن الأخير نوع مختلف من الشعر؛ في ذلك الوقت، البيت نظري في

محليته، يريد أن يريح كخيط صوف بدلاً من أن يصدم كسلك عار. حاضراً على الأداء كله، هناك الجو غير المشفق على الذات لـ«بدلاً من أن نحزن لنكتشف/القوة هي ما يبقى خلفنا». أورد نص الضباب لكي أذكركم مرة أخرى بدرجة تغيير شعر أودن لوضعيته اللغوية على مدى أربعة عقود. في البداية، جُرَّتْ نبرة الوزن الأنجلوسكسوني والضجيج الغامض لأسلوب التعبير الأنجلوسكسوني كمسحاة على المنحدر الطبيعي للكلام الاجتماعي والقصيدة الغنائية الأيامبية. لم تبحر القصيدة مع التيار، وإنما تشابكت وتشاحنت واحتكت «وآذت نفسها على لوح الزجاج، على لحاء شجر الدردار». وكان إليوت هو الذي أطلق اسم التركيز على ما كان يحدث في دوامات موسيقية نادرة كهذه، وهو مصطلح وظفه حين عالج السؤال الملح دوماً حول العلاقة بين العواطف المجربة واقعياً، من قبل الشاعر، والعواطف التي يتم التعبير عنها، أو بشكل أفضل، التي تُبتكر في قصيدة. أعتقد أن «العاطفة التي تُستعاد في حال السكينة هي صيغة غير دقيقة»، كتب إليوت في مقالته «التراث والموهبة الفردية» وتابع قائلاً:

> ذلك أنه لا العاطفة ولا الاستعادة ولا، دون تشويه للمعنى، السكينة. إنه التركيز، وشيء جديد ينتج عنه، لعدد كبير جداً من التجارب؛ إنه تركيز لا يحدث بشكل واع أو بترو. وهذه التجارب ليست «مستعادة»، ولا تتحد أخيراً في جو «ساكن» إلا حين تكون حضوراً هادئاً على الحدث.

نكون في حضور تركيز كهذا حين نقرأ قصيدة «أطول ـ اليوم».وهذه القصيدة الغنائية لا يُقصد منها، بشكل واضح، أن تتناغم مع سرعة كلامنا العادية والبديهية، وليست متلهفة لكي تحاكي الحالة السوية العاطفية واللغوية لـ«شخص يتحدث لأشخاص»؛ بالأحرى، هي تقدم

لنا ذلك «الشيء الجديد»، الذي يقيم، كما اقترحت، مجاوراً للتجربة المعيشة ومتماثلاً معها، ولكن الذي، رغم التعاطف التام مع أولئك الذين يعيشون تجربة كهذه، لا يملك رغبة لأن يقيم بينهم:

ستحضر الأصوات الصاخبة فجراً
الحرية للبعض، ولكن ليس هذه السكينة
التي لا طائر يستطيع أن يقاطعها: عابر ولكنه كاف الآن
لشيء أُنجز هذه الساعة، أحببناه أو تحملناه.

فسكينة كهذه تمتلك الكثير مما يتعلق بما تنجزه الكلمات بقدر ما يتعلق بما تستعيده. ليس ربما الطمأنينة التي تتجاوز الفهم، وإنما تلك التي تقاوم الشرح؛ سكينة، «لا يستطيع طائر أن يقاطعها».

ولكن، في النهاية، ألا تساوي حركة طائر إزعاجاً أو مقاطعة، حتى داخل هدوء عميق وإنجاز كهذا؟ مع ذلك، نوعاً ما، لا يكاد الطائر يحقق في عبوره حضوراً مادياً كافياً لكي يكون قادراً على مقاطعة أي شيء. على سبيل المثال، إذا وضعناه إلى جانب «نسر وقت سقوط الندى» لهاردي، الذي يعبر الظلال كي يحطّ على شجرة الزعرور التي لوتها الريح على النجد، نعرف أن نسر هاردي عبور داكن لخفق الجناح، انحدار جوي ملموس، ظاهرة هناك في الخارج، في الغروب، بينما طائر أودن حدث يجري هنا، إشعال للطاقة يحدث حين تُمزج أحرف صوتية حيوية، رقيقة، وصاخبة في رد فعل سريع. فحركة نوسان هذه الأبيات، الطباقية، المطوّلة، والمُقاطعة مهمة كمعناها المدروس، بشكل جميل، وغير المعقد. فمطرقة الوزن الإنكليزي الحديث، ما دعاه روبرت جريفز بعمل الحداد تي - تم، تي تم، تعمل أثناء عمل المجذاف الأعمق والأطول للإنكليزية القديمة، وتشهد الأذن، مهما كانت جاهلة بمصدر ما تسمعه، الصراع. وهذا الصراع، المتناغم بنحو تام، غير المتموج، والمتوازن، هو

صراع بين جهود إبحار ذكاء فردي موجه وبطء وسحب العنصر الذي يكدح فيه، عنصر اللغة نفسه.

يتميز عمل أودن، من البداية إلى النهاية، بذكاء متقد: الذكاء الأعظم للقرن العشرين، كما قال جوزف برودسكي. والواقع أن مقالات برودسكي عن أودن، المجموعة في كتابه **أقل من واحد**، دليل حي على ما يمكن أن يحدث حين «تُعدَّل كلمات إنسان ميت في أحشاء الحي»، ويصبح الشاعر، في النهاية، معجباً بذاته. ليس هناك أنشودة شكر للشعر كنَفَس للمعرفة البشرية، وروحها الأجمل، أعظم من أنشودة شكر برودسكي في تعليقه، سطراً بعد سطر، على «الواحد من أيلول 1939»، إذا كانت كلمة تعليق كلمة قابلة للتطبيق على كتابة جذلة وممتنة وقوية هكذا وصادرة عن سلطة معرفية. فهو يثني بجدارة على إخضاع أودن المتألق لجميع الوسائل الشعرية التقليدية لخدمة أهدافه الخاصة وجمعه للقافية والوزن والمفردات والإلماع في ضوء ذهنه المتحضر، والمتواضع على نحو مطلق. مع ذلك، من الممكن التسليم بعدالة مديح برودسكي، ولكننا، برغم ذلك، نندم على عبور عنصر الغريب من شعر أودن، أثر الشعور القوي والمفاجئ لرالي، لمحنة اللغة الرئيسية الأصلية، أسى العالم.

إن ثمن فن زُوِّجَ بهذه الطريقة مع إبطال السحر والسكر، والذي يبحث عن الشكل التبشيري تحت الجلد المتموِّج، والمسيِّر ليس لكي يسن القانون فحسب وإنما لكي يحافظ على لسان متمدن، إن ثمن هذا هو إنقاص مؤكد لاستقلالية اللغة، وتدريب ليس غير رقابي لفروعها الأكثر برية.

و بتعبير بوبر مرة أخرى: يمكننا القول بأنه كلما كسب شعر أودن تحكماً بعالم (it) كلما تم تفويض خطابه للعالم الحميم لـ (Thou) . وقد كانت هذه القصائد الأولى الغامضة جهوداً غير ملائمة، وغير طوعية للنطق

بالكلمة الرئيسية والمقنعة بشكل كامل. كانت، بالمعنيين الأدبي والعامي للعبارة، «بعيداً في الخارج» حتى في الأوقات التي تقيدت فيها، بقوة، بالقاعدة الوزنية، وتحدثت اللغة الأولى لكتاب قصص الطفل:

متضورة من الجوع في الغابة العارية من الأوراق
تركض الأقزام صارخة بغضب من أجل الطعام،
البومة والبلبل صامتان،
والملاك لن يأتي.

بارداً، ومتعذراً، وإلى الأمام
يرتفع رأس الجبل الجميل
الذي يستطيع شلاله الأبيض أن يبارك
المسافرين في محنتهم الأخيرة.

ورغم أن هذا لا يعزف على وتر وزني ضد توقع الأذن المدربة جيداً، إلا أن جغرافيته الميتافيزيقية تبقى مختلفة جداً عن المحيط المعزي للعالم الواقعي للمألوف. وقبل وقت طويل من الشعر الرمزي ذي المغزى الأخلاقي لما بعد الحرب في أوروبا، وصل أودن إلى نمط مليء بهواجس شيء مريع، وكان ملائماً أن يقدم تعبيراً عن تلك الهواجس عبر وسائل شعرية حصراً. لكن هذه الحساسية الموحدة تشتتتْ حين سيق أودن، بشكل محتم، إلى أن يمد نفسه إلى ما وراء بث معرفة حدسية، وإلى ما وراء اللامباشرية والتضمين الشعري، وبدأ يوضح تلك الحدوس ببلاغة أكثر وضوحاً، تحليلية ومعترف بها أخلاقياً. وحين كتب قصيدة مثل «أسبانيا»، مهما كان تكثيفها للصور الذهنية يأخذ العقل، أو مهما كان هدفها لبقاً، وحين كتب قصيدة مثل «ليلة صيفية»، مهما كان مرادفها

اللغوي موزارتياً، فإنّ أودن قطع مع عزلته وغرابته. وأصبحت مسؤوليته تجاه العائلة قوية بنحو متوتر. وكانت قصائد الأربعينيات والخمسينيات والستينيات الجديرة بالثناء، التي نتجت عن ذلك، عاقلة بشكل رائع وتأملية وتطلق أحكاماً. ويمكننا القول إن هذا الربح الذي يتضمن رائعة فنية مبكرة مثل «رسالة إلى اللورد بايرون»، وتلك المتأخرة مثل «في مديح حجر الكلس»، تمثل جواباً على السؤال الذي طُرح في «أورفيوس». ويميل ذلك الجواب إلى قول إن «الأنشودة» تأمل أن تحقق «معرفة الحياة» أكثر من أي شيء آخر، وتبتعد عن الحاصل «المرتبك» في البديل المطروح، «لتكون مرتبكة وسعيدة». وللتعبير عن هذا بطريقة أخرى، فضّل أودن، في نهاية حياته، أن يركز على شيء غني، بدلاً من شيء «غريب»، وهذا تفضيل يمكن فهمه إذا اعتبرنا أن الشعر يمتلك دافعاً مستمراً إلى أن يكون كله بروسبيرو، ومسخراً للمشروع العقلاني لجعل البشرية تستقر في أمان كوني. مع ذلك، إن القدر والفأل الذي ميّز الشعر «الغريب» لأوائل الثلاثينات، ورؤاه المرتبكة وغير المستقرة، قرّبا الشعر الإنكليزي المَحلي، كما كان دوماً، من الحافة الخيالية للمروِّع، وقدما مثالاً عن كيفية التعبير عن التجربة الضيقة والصدمة الكونية التي عانت منها البشرية في القرن العشرين، في اللغة الإنكليزية. في شعره المتأخر، فضلاً عن ذلك، حين يعزف على وتر مشابه، يكسب الشعر، بشكل محتوم، جدارة وتوتراً:

دون أن تُمنحَ ثروةً أو شفقة،
طيور صغيرة بسيقان قرمزية،
تجلس على بيوضها المنقطة،
تنظر إلى جميع المدن المصابة بالأنفلونزا.
سوية في مكان آخر، قطعان

شاسعة من حيوانات الرنة تتحرك عبر
أميال وأميال من الأشنة الذهبية،
بصمت وسرعة كبيرة.

تمكّن لويل

منذ سنوات، كتب مايكل لونجلي (Michael Longely) مقالة حول شعراء من شمال أيرلندا، ميَّز فيه بين الناري والرسابي كنمطين من أنماط البناء الشعري. ففي الجيولوجيا، تنشأ الصخور النارية من الماغما، أو الحمم التي تتصلّب تحت سطح الأرض، بينما تتشكل الصخور الرسابية عبر إيداع وتراكم المواد المعدنية والعضوية التي يُشتغل عليها وتُحطَّم ويُعاد تشكيلها بفعل الماء والجليد والريح. ويوحي صوت الكلمات ذاته بما تستلزمه كلُّ حالة. فالناري مُقتحم، غير مبحوث عنه وآمِر؛ بينما الرسابيُّ مترسّب باطراد، يُمعن النظر فيه ومتدرج.

على أي حال، إذا وُجدت تسمية لعملية تبدأ نارية وتنتهي رسابية، فإن هذه التسمية تنطبق على شعر روبرت لويل. كان لويل شاعراً يتمتع بغريزة جبارة لاختراق المواد المصهورة باكراً ولكنه كان يواصل العودة، آنذاك، إلى العمل عليها بالطقوس الحارة والباردة لذكائه في التنقيح، أحياناً حتى بعد ظهورها في كتاب. كان حيوياً جداً في وعيه للطبيعة المزدوجة لفعل الكتابة وقد صرح مرة لصفوفه: «إن القصيدة حدث وليست سجلاً لحدث»، مساوياً بين ما دعوته بـ «الناري» وبين الحدث، وبين الرسابي والسجل. ويبزغ التمييز إلى الضوء في شكل آخر، في الحوار الذي أُجري معه حول الكتّاب وهم في حال عمل، حيث يقول: «إن التنقيح، الوعي الذي يعمل مع القصيدة فيه شيء ما يتعلق بالتدريس والنقد. ولكن الدافع الذي يبدأ قصيدة، ويصنعها، ليس صنعة، إنما شيء ما تتعلم من أجله المهارات وتواصل الإنتاج. يجب أن يأتي من دافع ما عميق، من إلهام عميق».

لكن وعي هذا التمييز بين الدافع الجوهري المولَّد ذاتياً وما سيدعوه في النهاية بـ «البنيتين المباركتين»، الحبكة والقافية، لم يقد لويل إلى ازدراء

هاتين البنيتين. فإيمانه بأن الشعر لا يمكن أن يُساوى بالصنعة لم ينقص احترامه للصنعة. وتمثل الصنعة أيضاً ميثاق الشاعر مع جماعته ولغة جماعته، وهذا الميثاق مبني على فهم متبادل بأن المغامرة الشعرية نافعة، بشكل مطلق، مهما كان احتمال أن تبدو أنوية في البداية. وهكذا، رغم أن لويل ينقّح فإنه لم يكن يصقل أبياته وفق مثال ما من «الصِحة»، نيوكلاسيكي ومتوهج، بل كان يبحث عن لغة تجعل التعبير عن ذوقه الذاتي صاعقةَ وضوحٍ، ليس لنفسه فحسب، وإنما لعصره أيضاً. ولم تشر ذاتيته المفرطة إلى هجر للحياة المعتادة، بشفراتها الأخلاقية، والتزاماتها المرافقة. على العكس، لعب لويل بتروٍ، تارة عبر المناجاة العامة والتوبيخ، وطوراً عبر المثال الاستبطاني أو الاعترافي: دور الشاعر كضمير يوقظنا على أصل تلك الكلمة التي تعني قدرتنا، سوية، على معرفة الشيء نفسه. وتجعلنا معرفة كهذه أيضاً نعي الشعر كمذكرٍ لما يمكن أننا اخترنا، معاً، أن ننساه، وهذه الوظيفة التذكيرية واحدة مارسها روبرت لويل، تقريباً بترو، طول حياته.

حين أتحدث عن تمكّنه لا أفكر بانتحاله أو ادعائه لحق الكلام لجمهور أو من أجل جمهور فحسب، وإنما بالطريقة التي جعل فيها هذا الانتحال شرعياً عبر قوة شعره أيضاً، وتمكنه الخاص من التراث الأدبي، ومن الأذن الأمية. وقد أنجز لويل سلطته، حتى منتصف العمر، عبر صياغة أبياته في انسجام مع الممارسة التقليدية، ووصل فيها إلى درجة من التوتر والكثافة عبر الذروة الموسيقية والإيماءة الدرامية أو التحبيك الساخر، مستدعياً، باستمرار، نفسه وقارئه إلى مقابلة مع شكل مُقدَّماً مكوث الفن الضعيف إزاء الفوضى عبْر اكتشاف مخطط مُصدَّق بقوة.

صحيح أن لويل مر أثناء هذه المرحلة الأولى من تجربته، من طموح لكتابة شعر متحفظ ومكتف ذاتياً إلى البحث عن شعر يحقق اتصالاً أكبر،

وجهاً لوجه، مع قارئه وعالمه. ورغم تقريبه لعمله إلى وضعية الخطاب فإنه كان دوماً يحاول أن يفوق في ذكائه منطق الحجة ويهيمن عليه بقوة الصورة أو الإلهام. وكان الكشف هو النهاية التي يرغب بها وليس الشرح. «الإله يبقى قوس قزح إرادته». «خطبتك عتيقة الطراز ـ/محبة، سريعة، لا تعرف الرحمة ـ/ تتكسّر كالمحيط الأطلسي فوق رأسي». «عادة كنت تربح ـ /بلا حراك كعظاءة تحت الشمس». سترتجف أبيات ختامية كهذه في مركز الأذن كسهم أصاب الهدف وتجعل أمواج الإيحاء تتموج. ويتنافس معنى شيء ما متمم، بشكل كامل، مع معنى شيء ما يجفل في المدى والحرية. وقد سمح للقارئ بتلمّس معنى كامل يطقطق منغلقاً، ويتكسر منفتحاً في آن، وهم عابر بأن الإنجازات التي جُرِّبتْ في الأذن أوضحت معاني وإنجازات متاحة في العالم. هكذا، مهما كان إلحاح القصيدة كبيراً على فصل المعنى عن التجربة أو تفريغه منها، فإن شبكة أمان الشكل الشعري، الممدودة بشكل كامل، تمنع سقوطها نحو موضع بلا قيمة.

إن ديوانه **أنماط حياة** على سبيل المثال، الذي نُوِّهَ به لتطرف وضوحه، والذي هو، بنحو ظاهر، خاص ومستغرق ذاتياً، يقف الآن بقوة، وتمكن مقاربته كصرح عام. فهو يرسم نماذج لشخصياته ضد حياة الأزمنة؛ وتشير أبياته القاسية والذكية ونبرة الإدراك التي تخبر عن كلامه المحبوك جيداً، إلى أن هناك بعداً اجتماعياً لما تعبر عنه. تثق أن لها جمهوراً ولهذا هي قادرة على أن تواصل طريقها إلى العمل العنيف، أو المثير للأعصاب، للسيرة الذاتية، بجو معين من المجاملة. يقول لويل:

مريعة حياة اللباقة القديمة تلك

دون حميمية غير ملائمة

أو خصومات، حيث المرأة المستعبدة

لا تزال تملك والدها الفرويدي وخادماتها !

تتواصل لباقة أنماط حياة مع تلك الحياة القديمة حتى حين يكشف تحللها وعجرفتها غير السوية في وجه موسى مغلق وجنود مجانين وكراس كهربائية. فهذه اللباقة، الإتقان التقني للكتاب، ودافعه نحو الموضوعية، جزء من حق ولادة لويل، بقدر ما يرمزون إلى نسبه. كفنان، أدار ابن بوسطن ظهره لحائط من التقاليد. ولم يستطع فنه الشعري، رغم عناده الشديد أحياناً، أن ينجو مطلقاً من طلب فطري بأنه يجب ألا يكون ترفاً ذاتياً فحسب. يجب أن يكون هناك شيء ما جراحي في الشقوق التي يحدثها، شيء ما مهني يخدم الروح العامة في كشفه. كان الشيء كله اختباراً لنفسه ولمصادر الشعر، وبرهنت هذه المصادر في أنماط حياة أنها قادرة على أن تستمد توترات جديدة، بالمعنيين الموسيقي والنبري للكلمة في آن.

لم يلثغ لويل بالأعداد ببراءة. لم تكن البراءة شيئاً آمن به كثيراً على أية حال، لا في نفسه ولا في الآخرين، وأعماله الكاملة فارغة من التنهد من أجل فردوس مفقود. فكل شيء يبدأ خارج الفردوس، في عملية التعلم، في التعرق والتطبيق. لا تأتأة. الصوت يتحطم في الوقت الذي يُنطق فيه. يذهب إلى المدرسة، حرفياً ورمزياً. ويجب ألا يُنسى أن أسلوب لويل الأول، تشكل في أقسام الأدب الإنكليزي في كينيون كوليج وفاندربلت كوليج وجامعة ولاية لويزيانا. وصحيح أن معلميه، كانوا شعراء، ويعرفون ألف باء الشعر، وكانوا أساتذة شعر معروفين ونقاداً جدداً دفعهم الهيام إلى انتزاع آخر سر لأية قصيدة عبر كشف غموضها السابع إذا كان ذلك ضرورياً. لا عجب إذاً أن لويل شبّه عمله المبكر باستياء، في قصيدة متأخرة، وبشكل صحيح، بحصن طروادة ذي الأسوار السبعة، حيث المعنى مسجون خلف حلقات من الفن الذي أبدع بجهد كبير. لكن هذا عنى على الأقل أنه كتب، كما عبّر ف.دبل يو.دوبي، «وكأن الشعر ما

يزال فناً رئيسياً وليس مجرد تسلية مبجلة». وبين جيل متحمس ومتألق من الشعراء/النقاد، الذين يصلون لكي تستحوذ عليهم الكتابة وتُلبى صلواتهم، جهد لويل لكي يقوم بصلواته الخاصة، عبر إتقان، لا المعايير الشعرية الإنكليزية والأوروبية والأمريكية فحسب؛ وإنما جاهد أيضاً لكي يبز أفضل مستوى لأنداده بانحرافات كانت كلها خاصة به: مذهبية، ومرتبطة بالأسلاف، وسياسية. كانت مذهبية حين ارتد إلى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، وخان ليس إيماناً فحسب، وإنما تضامناً مدنياً أيضاً. وكانت مرتبطة بالأسلاف، حين استحضر حقه السلالي المستمد من آل وينسلو، ولويل، وتجرأ على التحدث كوصي على التاريخ والثقافة في أميركا. وكانت سياسية، حين سجن كمستنكف ضميرياً سنة 1943، بعد أن تطوع، برغم ذلك، ـ دون استجابة ـ في البحرية والجيش قبل عام.

انصهرت في هذا الاستنكاف الضميري كلٌّ من العقيدة والسلالة والسياسة في ضربة واحدة مهيمنة، ونجح لويل في توحيد الغريزة الجمالية مع التزام بأن يكون شاهداً، أخلاقياً ورمزياً، في حقل الفعل العام. فضلاً عن ذلك، وحّد لويل، ما دعاه مرة ويليام ميريديث بأنه «تألقه الملتوي»، بين الانشقاق العام وبين التحرر النفسي؛ وكان رفض الاستدعاء إلى الخدمة العسكرية إهانة للأسرة، وضربة أخرى في حرب التفردن، والانفصال، التي شنّها بقوة حين قضى على والده بضربة تمردية واحدة أثناء سنته الأولى في هارفارد، في أواخر الثلاثينيات. اندفع رفض الخدمة من الماغما العميقة وامتلك نوع الاحتراق الناري الشخصي.

كان الرئيس روزفلت أول الذين دخلوا إلى الموقع الخطأ في رسالة لويل الشاملة: «ستفهم كم هو مؤلم قرار كهذا لأميركي عثرت تقاليد أسرته، كتقاليد أسرتك، على تحققها في صيانة... حرية بلادنا وشرفها». ثم، في البيان العام الذي دعي «بيان المسؤولية الشخصية»، اتُهمت الديموقراطية

الأمريكية كلها ـ أو استدعيت إلى المحاكمة ـ بسبب احتقارها لقوانين العدالة والفضيلة بين الأمم. في تصميمها لشن الحرب «دون رحمة أو مبادئ، وتدميرها المتواصل لألمانيا واليابان»، كانت الولايات المتحدة تتحالف مع «الدهماوية والتنويم المغناطيسي القطيعي للطغيان الشمولي»، وأضفت طابعاً إجرامياً على الحرب الوطنية الجيدة، التي شُنَّتْ كرد على العدوان في 1941. ويميل التلخيص المألوف لهذه الوثيقة إلى التركيز على غضب لويل من لامبالاة الحلفاء الضخمة بحياة المدنيين حين قصفوا هامبورغ والرور. وكانت الفكرة الرئيسية، كما أفهمها، هي اتهام الولايات المتحدة بأنها أصبحت مثل الدول الاستبدادية التي انطلقت لكي تعارضها. بالتالي، يختتم البيان:

> بعد ترو طويل في مسؤولياتي تجاه نفسي وبلادي وأسلافي الذين لعبوا أدواراً مسؤولة في صناعتها، وصلت إلى خاتمة مفادها أنني لا أستطيع المشاركة، بشكل مشرف، في حرب يشكل استمرارها، بقدر ما أستطيع أن أحكم، خيانة لبلادي.

ولا عجب أن يعثر المرء هنا على شيء ما من إيقاع كلام من رصيف المرفأ. مع ذلك حتى إذا سلّمنا أن صورة الشخصية معدة، بحرص، من أجل التأثير الفروسي، وبأن هناك دعامة معينة للعربة الأخلاقية للغة، فإن لويل رفض على نحو معقول ومحترم الاتجاه، القابل للشجب، الذي كانت مجريات الأمور قد بدأت تسلكه.

والواقع أنه رغم الاختلاف الكبير بين خطورة المناسبتين، لا يختلف هذا عما فعله ييتس، في العرض الأول لمسرحية شين أوكيسي **المحراث والنجوم**، حين وبخ الجمهور في مسرح آبي لأنه ألحق العار بنفسه ثانية، الأمر الذي يعني بالطبع، أنه، بهذه الطريقة، ألحق العار به. في كلتا

الحالتين، كانت عادة التمكن شيئاً ما يصدر من جماعة الشاعر. وباعتراف الجميع، لم ينحدر ييتس أو لويل من أسرة انخرطت، بشكل مباشر، في شؤون حكومية أو عامة، لكنهما شعرا بإحساس بالمسؤولية من أجل بلادهما، وثقافتهما، ومستقبل كليهما.

كان من المميز للويل أنه ناور للوصول إلى موقع يستطيع أن يتحدث منه مع قوة متفوقة. نادراً ما مر في حالة: «أجزْ هذه الكأس عني»، وإنما دخل في مسألة: «كيف أستطيع أن أضع يدي على الكأس». ثمة صلة قابلة للتمييز بين الحماسة الأسلوبية لقصائده الأولى وتلك اللحظات المحبوكة والمنكّهة، بشكل كامل، مثل رفض الخدمة. وتتعلق هذه الصلة بتصميمه على فرض مسألة عبْر ضغط الإرادة وغريزة التآمر التي انتقدها بقسوة في نفسه لأنه صار بسببها «غير قادر على تجنب إلحاق الأذى بالآخرين» أو بنفسه؛ تتعلق، بتعبير آخر، بالجانب النقدي والتنقيحي لطبيعته. كان لويل يدعو دائماً إلى المعارضة، ويرسل رسالة المبارزة؛ وهكذا كان هناك توتر مستبد حتى في رغبته في القيام بدور الشاهد. ولكن رغبته كانت أصلية ويمكن أن تُقارن مع لحظة متواشجة من التصادم بين الضمير الأخلاقي الفردي ومتطلبات اللحظة التاريخية في حياة أوسيب ماندلشتام.

عاش ماندلشتام في دولة استبدادية أما لويل فقد عاش في ديمقراطية. وهذا فرق جوهري. غير أنني لا أعتقد أنه من غير اللائق وضع الأزمة التي أصابت لويل في سنة 1943 إلى جانب الأزمة التي واجهها الشاعر الروسي في أوائل الثلاثينيات. في ذلك الوقت، وبعد خمس سنوات من الصمت الشعري، والتي حاول أثناءها أن يقوم ببعض التكيف الداخلي مع واقع سوفييتي رفضته طبيعته غريزياً، فعل ماندلشتام شيئاً ما مخالفاً لطبيعته. ألّف قصيدته الوحيدة التي تتميز بالتعليق السياسي المباشر، وهي مجموعة من الدوبيتات التي تحتقر ستالين؛ وضاعف الجريمة

بتأليف سجل آخرِ يتسم بغضب كبيرِ وقوة علاجية يُدعى «النثر الرابع». وكلاهما كان فعلاً تطهيرياً وتحضيراً مأساوياً. ورغم أنهما لم يتجاسرا على تقديم نفسيهما كبيانين عامين مثل «بيان لويل عن المسؤولية الشخصية»، فإنهما كانا تصريحين تامين عن تلك المسؤولية ذاتها، ولكنهما لم يقودا إلى السجن بل إلى الموت. بدا الأمر وكأن ماندلشتام حلق شعرَ عنقه في إشارة رمزت إلى استعداده للمقصلة؛ وكانت هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يعبِّر بها كلٌّ من صوته الحقيقي وكينونته عن نفسيهما، الطريقة الوحيدة التي يستطيع أن يبرر بها ذاته. بعد هذه اللحظة، طور المذهب المتعوي، وبهجة الإبداع الشعري الصرف، وبعداً أخلاقياً جوهرياً. ذلك أن مسؤولية الشاعر المضاعفة لقول حقيقة، بالإضافة لصناعة شيء ما، سوف تُفرَّغُ فردياً، من الآن فصاعداً، في الإنجاز الشكلي للقصيدة الفردية.

سيكون من قبيل المبالغة والوقاحة مساواة إشارة لويلِ بتضحية ماندلشتام؛ لكنني سأقترح أن تبرير لويل لأناه المحددة، المؤلِّفة للشعر، ارتبط باحتجاجه وتجربته في السجن، بالطريقة نفسها التي حقق بها ماندلشتام تحرره الخيالي، ولكن بثمن أكثر رعباً. فقد وضع السجن علامة على جبين الفتى الأرستقراطي المولد. جعله فيّون (Villon) الجمهورية بدلاً من أن يكون فرجيلها (Virgil). وسمح له أن يشعر بأن تفريغ الطاقة العنيفة من مرجل طبيعته يمتلك وظيفة الشاهد، وبأنه كان يشكل ضميراً للأزمنة، عبر توليد الصوت الشعري، الذي ردّد صدى التطريق المصمم داخل طبيعته.

ربما كان الإبهام الرمزي غير المصقول للكتب الأولى مستمداً هكذا، على الأقل جزئياً، من إيمان موثّق شخصياً كهذا حول القوة المستقلة للشعر. وقدم سجن ويست ستريت، ومركز دانبري للتأديب، إجازة روحية للانسحاب من لغة القبيلة، المتفق عليها، وقوّى تلك العادة

القديمة في جعل المهمة الشعرية مسألة انخراط كثيف في المصادر الأدبية الصرفة للأداة ذاتها. واقتيدَ قسم آلات النقر والنفخ النحاسية، لأركسترا اللغة، بقوة وفي قطعة كبيرة مبكرة، مثل «مقبرة الصاحبي في نانتكيت»، وبالكاد حصل قسم الآلات الوترية على مدخل. أما آلات النفخ المخبلة فصخبت عبر مشهد الصوت؛ ووسمت الانفجار تنافرات غير مروضة، ولا عزاء لها.

انبعث كل من هارت كرين ودايلن توماس وآرثر رامبو ولسيداس كلغة صوت بحري مضطرب، يضغط كل منهم على الزوايا الأربع للصفحة، كجني عاصفة مشدود الخدين، عازم على نفخ قواه في المركز الفارغ لخريطة شاطئ شرقي. ويواجه القارئ في قوة عصف تعبيرية، ويمكن أن يغفر له إن اعتقد أن آيولوس يمتلكها في نفسه شخصياً. هنا، على سبيل المثال، المقطع الثالث من القصيدة:

حين تتمزق أحشاء الحوت وتغزو
مزقها المتعفنة العالم
خلف نانتكيت ذات الأشجار المائلة، وغابات هول
وكرمة مارثا، أيها البحّار،هل سيصفر سيفك
ويهبط ويغوص في الدهون؟
في حفرة الرمال الكبيرة
تصرخ العظام من أجل دم الحوت الأبيض،
الأسماك السمينة، المفلطحة، تتقوس، وتضرب حول الأذنين،
يتحرك رمح الموت بعنف إلى الملاذ، يمزق كتان البارود
المزرق، يتنهد كمدرس حنطة،
ويقطع إرباً الحياة الملتفة: يعمل ويسحب
ويقطع الحجاب الحاجز لحوت العنبر إلى أسمال،
قطع من الدهن تُسفح للريح والطقس،

البحار والنوارس تدور حول ألواح الخشب المجففة
حيث نجوم الصبح تنشد سوية
ويهز الرعد الأمواج البيضاء المتكسرة ويقطع
الراية الحمراء المثبتة على رأس الصاري. خَبِّئْ
سيفنا، يا جوناس مسياس ، على خصرك.

من المثير العمل في هذه الظروف الشعرية، أن تشعر بما دعاه ييتس بـ «إثارة الوحش»، أن تصبح في حضور أسلوب مهيمن وتجرِّب خطوة شيء وزني واع وعنيد. فالقول بأن شعراً كهذا يمتلك قدرة على التأثير فينا مثل التصريح بأن زيوس قدم نفسه لليدا بثوب رائع. يصيح: «انتبه يا هوبكنز. انتبه يا ملفل. ويا أيها القارئ، خذ هذا!» غير أنّ الدخول إلى مهنة شعرية بهذه القوة هو كمثل منافسة سام جولدوين في بحثه عن المطلق في الإثارة السينمائية: شيء ما يبدأ بزلزال، ويُشتغل عليه حتى يصل إلى الذروة. وكان هذا يهدف إلى خلق اطراد رتيب من الفخامة المقدر عليها أن تطمس الإيقاع الإنساني للشاعر الذي تاق إلى الفخامة في المقام الأول. وقد تحدث لورنس عن الشاعر الشاب الذي يضع يده على فمه الحارس لكن لويل سلمه في الواقع بوقاً. يجب أن يُلطف الشيء، نوعاً ما، وإلا سيتحول التمكن الذي تم إنجازه إلى تنافر نغمات بسرعة، إلى شيء ما غير ملطّف وأحادي المس.

تأسَّس شكل حياة لويل أيضاً، أثناء العقد التالي، بينما كان يقوم بالتفكير بأسلوب جديد. وقد كتب بنحو فائق للعادة وحقق السموّ رغم الدورات القاسية للهوس والصناعة أو ربما بسببهما. وفي وقت زواجه من إليزابيث هاردويك، ودخوله إلى المشهد النيويوركي، كان ظاهرة أدبية قوية، وصارت خلفه جائزة بوليتزر، ومنصب مستشار الشِعر في مكتبة الكونغرس. ولا يستطيع المرء أن يتأكد أبداً إلى أية درجة كان الشعر الأول حصناً ضد مرضه العقلي، أو انبعاثاً منه، ولكن هناك، دون شك، قوة

العمل ذاته. وما أريد أن أركز عليه الآن هو المشهد المألوف لشاعر حقق أسلوباً فردياً بعد أن دفع ثمناً غالياً، بلغ الأربعين، ويعرف أن هذا الأسلوب يجب أن يُنْجَزَ ثانية. إن كلمات آنا سويفت التي اقتبستها في أول محاضرة، هي النقيض، مرة أخرى.

> إن هدف الكلمات في الشعر هو التعبير عن مضمون، ولكن لا يمكن أن يُنجز ذلك الهدف مطلقاً، ذلك أنه جزء صغير فحسب من الطاقة النفسية التي تعيش في شاعر يعبّر عن نفسه في كلمات. والواقع أن كلَّ قصيدة لها الحق في أن تطلب شعرية جديدة... وبوسعنا القول، باختصار ينطوي على مفارقة، إن للكاتب مهمتين: أن يبدع أسلوبه الخاص، وأن يدمر أسلوبه الخاص. المهمة الثانية أكثر صعوبة وتتطلب وقتاً أطول.

فعل لويل هذا الأمر الثاني مرتين في حياته الشعرية، وفي كلٍّ مناسبة كان يعرف ما يفعله، مما جعل الأمر هادفاً وأكثر إيلاماً. وحين أقول إنه عرف ما كان يفعله، لا أعني أنه أعدَّ برنامجاً مسبقاً لما رغب في إنجازه، أو مرادفاً شعرياً ما لبرنامج عمل روتيني ومنظّم، كان أدبياً بشكل مصمم، وكان الجانب النقدي والتعليمي من ذهنه نشيطاً، بلا توقف، بحيث أن تمكّنهَ كشاعر لم يكن أبداً دون وعي ذاتي، دون ـ بالمعنى الإلزابيثي الجيد ـ مكر. لقد دُمغَ بفكرة «التطور الشعري» من قبل الأمثلة القريبة لتجارب ييتس وإليوت وأودن، ومن قبل الضغط الملح لعقول مثل عقل راندال جاريل وآلان تيت؛ مع ذلك، لا تستطيع إلا حساسية بجوهر من العبقرية البركانية الفردية أن تحافظ على صقل ينم عن احتراف، مثل الذي اكتشفه لويل في أولئك العباقرة، وفي أشخاص آخرين. كان بوسعه أن يقع، بسهولة، في مأزق برناسي؛ وبدلاً من ذلك ظهر الكتاب الذي

صنع مرحلة، أنماط حياة سنة 1959، حين كان لويل في الثانية والأربعين من عمره. وتمت البرهنة على قانون آنا سوير للمرة الأولى في مهنته. وتذكر فيما بعد تلك الفترة من حياته، في وصف مشهور لتجربته في قراءة القصائد الأولى، المحملة بالرموز، والصعبة بشكل متعمد، في كاليفورنيا، لجمهور معتاد على الكتابة السهلة للبيتس (Beats) وقد أحس مسبقاً أن «معظم ما عرفه عن الكتابة كان عائقاً»، وأن عمله القديم كان «متصلباً، ويخلو من حس الفكاهة ومعرقلاً بدرعه الأسلوبي المضجر».

لن أكرر أكثر من ذلك خصائص الشعر الجديد المتقن الذي بزغ من إهاب لغته المنمقة القديمة. إن النقطة الرئيسية التي سألح عليها هي تحرره من القلق حيال أن يكون مقبولاً، الطريقة التي اكتشف بها موقعاً لسلطته، ليس عبر استيعاب التراث الأدبي، وإنما على أساس الصوت الشعري المثار. ستقدم عبارة لماندلشتام مرة أخرى خدمة نقدية، وهي عبارة مأخوذة من عمله النثري، رحلة إلى أرمينيا. فحين كتب ماندلشتام هذا النثر أعمته المعرفة التي كان يحاول أن يقمعها، أي أن شعره نشأ من حساسية ضالة، سابقة للثورة، لم تكن مسؤولة عن الكوابح المفروضة وإنما عن العمليات الطبيعية، تلك التي قدمتها، بشكل متزامن، ظواهر العالم وولّدها مرح اللغة. كان تعبيره عن هذا الوعي المتجدد متوتراً، وغير مباشر، كما حين قال: «إذا آمنت بظل شجرة البلوط وثبات نطق الكلام، كيف يمكن أن أقدّر الزمن الحاضر؟».

«ثبات نطق الكلام»: إنها عبارة تميز الموسيقى المهيمنة لفاتحة لويل الشعرية، من كتابه أنماط حياة إلى من أجل موتى الاتحاد، وقرب المحيط. ولكنها أيضاً توجهنا إلى المصدر ذاته لتلك الموسيقى، مقتنعة بحق اللسان في أن يتحدث بحرية، وبشكل مسموع، وبقدرته، إن لم يكن

على تعرية الواقع، فعلى إغنائه. وحين تتشابك هذه الكتب، في غالب الأحيان، مع شبكة كبيرة وثقيلة من الموضوعات السيرية والثقافية والسياسية فهي لا تكون مهتمة، بنحو رئيسي، بالتعليق أو الرأي حول موضوعات كهذه. ولا تكون مهتمة بنحو رئيسي بكيفية صناعة حدث منها، وكيفية إظهار أشكال وطاقات بلغتها. ليست، بالطبع، ناجحة طول الوقت، ولكن حين تنجح، لا تبني مزاعمها على سلطة سوى سلطة وسائلها الشعرية وحيويتها.

فالاسترخاء النبيل للويل، في منتصف العمر، والمسافة التي اجتازها من الفخامة القلقة للأسلوب الأول يكتسبان أهمية حين نقارن الاحتجاج الذي قام به ضد شن مجتمعه للحرب في الأربعينيات، مع احتجاج قام به ضد حرب فيتنام في الستينيات. في تلك المناسبة الثانية، كان رفضه للدعوة التي وجهها الرئيس جونسون إلى البيت الأبيض حدثاً دون كثير من الصخب أو التكلف في السلوك أو الكلام. لم تكن حالة يختبر فيها كاتب نفسه عبر لعب دور شاعر بطولي أو كبش فداء. كان الأمر، إلى حد ما، هو أن الرئيس في حالة الدفاع. فالشعر، في شخص هذا البراهمي، ذي الشعر الفضي، الذي من بوسطن، كان يدعو السياسة لكي تبرر نفسها. لكن سلطة لويل استقرت الآن في لغز فنه المُنجز، وليس في أسلافه، أو عدالة أي جدل عام يمكن أن يختار استهلاله:

> حين تم الاتصال بي الأسبوع الماضي، وطُلب مني أن أقرأ في مهرجان البيت الأبيض للفنون، في الرابع عشر من حزيران، خفت من أنني قبلت بسرعة، وبجشع نوعاً ما. فكرت بمناسبة كهذه كازدهار فني محض، رغم أن جميع الفنانين الجادين يعرفون أنهم لا يستطيعون الاستمتاع بالاحتفال العام دون أن يقوموا بالتزامات عامة ماكرة. وبعد

تساؤل استمر أسبوعاً، قررت أنني ملزم ضميرياً برفض دعوتكم الكريمة.

كانت كتب سنوات لويل الوسطى، مثلها مثل تمرده السياسي الجدي والعقلاني، حكيمة وعبرت عن حكمة حيال العالم. «من أجل موتى الاتحاد» «ومستيقظاً باكراً صباح الأحد» هما من أفضل القصائد الجماهيرية في زماننا، ولكنهما لا تخاطبان العالم من أجل أن تصححاه، وإنما لكي تضفيا عليه حالة لويلية، وتجعلاه يرن، وسطحاً يضرب عليه صوت الشاعر العالق والذي ينبغي، بالتالي، أن يتسع أو يلقي نظرة. وها هو هنا، يتسع، في خاتمة «مستيقظاً باكراً»:

وا أسفاه على هذا الكوكب، لقد تلاشى الفرح
من هذا المخروط البركاني العذب؛
السلام على أبنائنا حين يسقطون
في حرب صغيرة تلو أخرى
صغيرة ـ حتى نهاية الزمن
لكي يسيطروا على الأرض، الشبح الذي
يدور ضائعاً إلى الأبد
في سمونا الرتيب.

وها هي هنا في متوسط العمر، تلقي نظرة:

اغفر لي يا أبتاه
إصاباتي،
كما أغفر لأولئك
الذين آذيتهم!
لم نتسلق أبداً
جبل سيون، مع ذلك تركت

خطوات ديناصور منقرض على القشرة،
حيث يجب أن أمشي.

يمكننا الاستفاضة حول هذا الصوت الأقل ميلاً إلى التوكيد قبل أن ننتهي، ولكن دعونا الآن نحييه كانتصار جيد حققه لويل على هيامه الحاكم لكي يبدو منتصراً، وإغرائه لكي يرفع البوق، أو يجعل اليد اليسرى تدعِّم اليمنى بجهير توكيدي أو شديد تنافرِ النغمات. وكما عرف هو نفسه، على نحو جيد، كان هناك «صوت متجول لا يُضاهى» في داخله، جعله أسير ما دعاه أيضاً بـ « متاهته من التأليف الحديدي».

تأتي هذه العبارات من السونيتة الأخيرة الرشيقة لكتاب لويل الدلفين من الأبيات الأخيرة للوح الثلاثي الضخم، الذي ألفه في خمسينياته، والذي يشمل الكتب الثلاثة التي دعيت تاريخ، من أجل ليزي وهارييت، والدلفين. وإذا كنت هنا أتصفح، أو أنزلق فوق الجيشان الجبار لهذا العمل، ليس هذا لأنني أشتاق إلى تمكّن لويل في صوت أبياته. على العكس، هذه الأبيات القوية المدهشة تتحكم بها قوة مفروضة. لا يُشكّ في النوايا الفنية الجيدة لما يفعله، وفي حرارة السبك التي تُصهر فيها وتُطرح عشرينات من القوالب العادية، من قوالب القصيدة ذات الأربعة عشر بيتاً. ولكي نغير الاستعارة، يُعجب المرء مرة أخرى بمشهد شاعر يطوّر مواده إلى أسلوب تام: فهذه الأشكال الجديدة، غير الإيقاعية، والمرصوصة هي توبيخ متعمد للإيقاعات التقليدية في مجلدات الستينيات. بيتاً بعد بيت، في تجليات محلية، ما تزال العبقرية والتعقيد حيين وجيدين، ولكن مجابهة اللوح الثلاثي تعني مجابهة كتيبة. وأشعر بأنني دُفعتُ خارج ميدان حرية قارئي من قبل الواجهة الضخمة المثبتة، والخطوة المصفحة، والكثافة غير المذعنة لكل هذا.

ما أرغب بالتريث عنده بدلاً من ذلك هو العمل المنجز في خريف العمر، والأكثر لطفاً، في مجموعة لويل الأخيرة، يوماً بعد يوم. إن تأثير

الرجوع إلي هذه المجموعة الشعرية بعد مقياس النغمات الإثنتي عشرة للكتب السابقة هو تأثير التحرك من أرضية العمل التي تدوي بالجمال، ذي الطبقة العالية التصادفية لتلك المواد المشغولة، إلى غرفة مليئة، مثلاً، بقماش الفنان بونار (Bonnard). كرم وردي في اللون، حسية غير منطفئة وغير جشعة في الجو، انفعال شديد في المركز، أو غير بعيد جداً عنه.

يأتي الصوت من مستوى الوسادة بدلاً من منصة عالية، منغمساً لكنه غير مخدوع، مرّنته التبادلية، لكنه لم يتمرن ليصبح تبادلياً، وهو أكثر ميلاً إلى السخرية المرة من ميله إلى المشجي. ويستطيع أن يقطع مسافة كبيرة في تبدل واحد للتنغيم أو الصورة، أو البيت. والتأثيرات النموذجية هي من الحديث التأملي (زواج ونزهة أخيرة)؛ أو الحكمة المشوهة (من أجل شيريدان)، أو تقاطع هذه الأساليب مع بعضها بعضاً (النمل). كل هذا يأتي كما ترغب به شخصية في إحدى هذه القصائد، «أقرب بقليل/ لغة القبيلة»، لكن هدفها الرئيسي ليس تملق القارئ لكسب رضاه، ولا التماشي إيديولوجياً مع الكتابة وفق التقليد الأمريكي. تتواصل القصائد عبر التداعي الحر، كما لاحظت هيلين فيندلر؛ وهي مشوشة، وملحة بشكل ودي، ولا يمكن التنبؤ بها، بشكل مريح، كعاشقين يترنحان عبر غرف دافئة في نهاية حفلة إيروتيكية قليلاً، ومسكرة قليلاً.

لكن الإيقاع غير مألوف أو شخصي بنحو تلميحي. فهناك إحساس مثير للفضول بأنك أُبقيتَ بعيداً بينما ما تزال قريباً بما يكفي لكي تشعر بإثارة الدوافع التي تترجم نفسها إلى عبارات. ثمة تظاهرٌ بالتعبير الشخصي الدرامي ـ لويل يتحدث مع زوجته، أفضل الأصدقاء، ابنه، نفسه ـ لكنه ينتقلُ إلى إيقاع عشوائي، غير شخصي، ومبهم؛ «الأشياء مرمية في الجو»، كما تقول إحدى القصائد، «حية في طيرانها، الأشياء تشبه قصاصات تطير حين يُفصل الخالد عن الفاني غير موافق».

مال لويل دوماً إلى إطلاق أبيات وعبارات مفردة عبر سماء القصيدة، وحاول، في السونيتات غير المقفاة، أن يجعل القصائد تلتهب بيتاً بيتاً بحيث يستطيع القارئ أن يشعر أحياناً أنه مكشوف الرأس تحت مطر من الشهب. ولم تكن تلك القصائد محملة كثيراً بالمعدن النفيس ـ أو المواد الخام ـ كما كانت مغلفة بألوان ذهبية تناضل، بالدور، لكي تتوهج. في يوماً بعد يوم، على أي حال، تمت تهدئة وحشية التعمد لديه وحلت مكانها هبة معتدلة إما للصورة أو التعميم. «زهرة البلسان هي شمبانيا»، يقول بيت يبحر فوق خطاب ميلجيت. «هدوء مزيف هو أفضل هدوء»، يقول بيت يتيم في أمواج الضاحية المتكسرة وهكذا: «إذا تابعت القيام ببدايات جديدة،/لن يكون لديك بداية تبدأ بها» (في السجن)، «إذا قبضوا عليك بعد مسافة قصيرة، سيتم العثور على حبل». (كتاب يوم القيامة).

ابتعدنا في الواقع عن نوع التمكن الذي بحث عنه هذا الشاعر، ومارسه في العمل الأول، حيث كانت الحقيقة مدفوعة بقوة من قبل الوزن، والإشارات الضمنية المكثفة. أما الآن فقد أنجز التمكن عبر الحكمة المغطاة، بشكل غريب، للفرضيات، وعبر وضوحها الملتوي، وملاءمتها، وغرابتها الكئيبة. والنبرة ليست مجبرة أو مُكرهة، فصوت القصيدة لا يأتي إليك، وإنما يرتفع نحو سطحها. وثمة الآن صفة مائية وليست نارية لبدايات القصيدة وبزوغها، ليس في أي مكان أكثر مما هو في القصيدة الافتتاحية للمجلد المدعو يوليسيس وسيرس، وخاصة في القسم الخامس. هذه لحظتي المفضلة في الكتاب. في الأبيات الافتتاحية يحتفظ لويل بإيقاع موسيقي قديم ـ أداء بارع ـ في النهاية يمس نغماً هوميرياً من بلوغ اليابسة. ما يحدث في الوسط تقدم للمقاطع الحكموية، شظايا قصائد قصيرة، تربطها سوية ذاكرة يوليسيس وصوته.

يعثر يوليسيس على رجل على حافة كونه تالياً لوفاته، يتكلم من بطنه (عبر الصوت السيري لروبرت لويل) حول فترته الفاصلة مع سيرس، معرفته الحسية لنفسه وفضوله المشبع. يبدأ يوليسيس القصيدة كشهواني نعسان، وينهيها كقاتل على وشك أن يضرب، هكذا يعمل كنوع من العلاقة المتبادلة للشاعر العالق بين زواجاته وحالات جنونه. تُنطق القصيدة بصوت متوسط، ليس مونولوجاً دراميا، ولا أنشودة اعتراف. مطوقة بعلامات اقتباس، تركب القصيدة مجرى دوامياً بين الشاطئ القريب للسيرة الذاتية والشاطئ البعيد للأسطورة:

بعد أن تقاذفتني الأمواج طويلاً ولمست القعر في غالب الأحيان
عند ضوء البحر الأخضر العظيم المنتشر
اكتشفت أن إعيائي
هو ضوء العالم.

الأرض لا تبدو أرضاً
لو كانت عيناي على القمر،
شَبهُها عالق
في الثانية المنشقة للفراغ -

منافقة،
منفتحة على جميع الرجال، وخائنة.
بعد كثير من الألفيات،
هل أنت متعبة، يا سيرس، من
سحر الخنازِير إلى خنازير
كيف أستطيع أن أسعدك،
إن لم أكن رجلاً؟

أصبحت أجرد العظام من البقاء على قيد الحياة ـ
أنا الذي كان يأمل أن يغادر الأرض
أكثر شباباً من مجيئه.
العمر هو الماء الآسن
الذي لا نستطيع نفضه عن الممسحة.

العمر يسير على وجوهنا ـ
في نهاية النفق،
إذا كان يمكن تصديق الإيمان،
سيصبح جسدنا أكثر خفة.

تمتلك هذه القصيدة انفتاحها، مع ذلك ثمة في لبها أثر عنيد بلا بهجة، وهو مزيج من الهدوء المحايد في المركز وشيء أكثر تسامحاً وصخباً على السطح يجعلها متواصلة مع إحدى اللحظات الأكثر جمالاً وغرابة في أعمال لويل الأولى. أنا أفكر بقسم والسينغهام من «مقبرة الصاحبي في نانتكيت»، حيث موضع الثبات كان في وجه تمثال العذراء التي، «بلا تعبيرات، تعبّر عن الله». وحول هذه النقطة ذات المركزية الحيوية لما هو غير محبب، تأرجحت السيمفونيات المحيطية ورعدت، واعتمدت على هدوء التمثال أكثر مما اعتمدت على الأدوات المجموعة للمفردات من أجل تأثيراتها المطلقة من الاضطراب والمأساة. كان الوجه كنجم ضوءه في لحظة وصول إلى الأبد، مصدراً للطاقة. وسبب دخول شخصية العذراء هذه في القصيدة أمر يمكن أن يُشرح فكرياً عبر مقارنتها مع صيادي الحيتان الشرسين، الكالفنيين، والسفاحين؛ متحدثين شعرياً على أي حال، نشعر بصحتها كمسألة تأثير عاطفي، نتيجة توقيتها وموضعتها. ما تقدمه هو ما كان ت.س .إليوت يريد أن يقدمه في «ليتل جدنغ» حين كتب إلى جون هيوارد:

> إن علة القصيدة كلها، كما أشعر، هي غياب تذكير شخصي (لا من أجل أن يُشرح أبداً، بالطبع، وإنما لكي يقدم القوة من تحت السطح).

إنه تماماً هذا الإحساس بالقوة، القادم من تحت السطح، دون أية حاجة لتفسيره، هو الذي يجده القارئ في قسم والسينغهام من «مقبرة الصاحبي في نانتكيت».

استطردتُ لأنني أريد أن أوحي بأن ميزة أفضل القصائد في يوماً بعد يوم مستمدة من كونها مغذاة، على نحو مشابه، من تصاعد الطاقة من ذكرى شخصية ذكية. لكن الذكرى هي نفسها غير ملغزة، وتأتي من ماض حديث أو حاضر أسرع لتوه: ما هو غريب هو الشعور بالوجود في عين الإثارة، في هدوء عاطفي هو، بشكل كامل، غير شخصي، وضع مُبعد، بنحو متساو، من اللامبالاة اللانهائية في الجانب الناقص للرسم البياني، والهدوء اللامحدود، في الطرف الآخر. وقد استطاع لويل، في أفضل أعماله، العثور على روابط لهذه النقطة وتألّق في حالة ليست ركوداً ولا أزمة، أكثر دينامية من السابقة، وأقل تقلقلاً من الأخيرة. في لحظات أقل إلهاماً تُحفِّز حالة الهدوء البارعة: نصادف مكانها تصميماً لفظياً متواصلاً للحفاظ على انتباهنا المنبهر ـ شيء ما يحدث غالباً بما يكفي في كتب الشعر المرسل لجعل تجربة قراءتها مضللة.

لا شيء مضلّل في الشعر الذي قرأناه لتونا، على أي حال، بوصفه شعراً، مهما كانت مقلقة الأمور التي يجب أن يقولها عن الهرم والنهاية: «العمر ماء آسن/لا نستطيع نفضه عن المسحة». فالجحود، والنضج، والمفاقمة ـ هي كلها هناك، في نطق المقاطع نفسه، من الفساد القوي البغيض لـ «العمر كماء آسن»، بحروفه الصائتة، القسترية، وحروفه

الساكنة الهلامية، إلى الارتجاف والحيوية غير الفعالة لـ «لا نستطيع نفضه عن المسحة». هذا عنيف ومفقد للسكر في آن. تنجح هذه القصيدة في أن تبدأ، وتتابع من النقطة التي انتهت إليها مسرحية ميلتون **سامسون أغنوستيس** (Samson Agonistes) في «هدوء الذهن، كل الهيام صُرف». إنه العالم الشعري المضاد لعالم بدايات سام جولدوين الرؤيوية. وعلى عكس الصوت ما بعد الحداثي الذي يتحدث في قصيدة ديريك ماهون «حيوات» و«يعرف الكثير بحيث لا يعرف أي شيء بعد الآن»، يحتفظ متحدث لويل بنوع من المتعة المطلقة المساعدة على الكشف. ورغم أن إخلاص يوليسيس دانتي يبدو له بسيطاً، وبيان تينيسون غير قابل للتصديق، فإن النبرة الكلية لهذا الداعية الجنسي المحنك لا تعوق احتمال المزيد من الإثارة. إذا لم تتحرك الإيقاعات بشكل متواصل فإنها لن تستطيع إلغاء توقع صدمة متجددة من التجربة.

يجسّد هذا كله بزوغ تمكّن في الأسلوب حلّ مرة الموضوعات المرة قبل عقد ونصف في **من أجل موتى الاتحاد**. هناك في القصائد الأولى للذكرى الشخصية الذكية، «الماء»، و«اللهب القديم»، و«متوسط العمر»، خفف لويل من نهج المجابهة الحاسمة التي قام بها في **أنماط حياة** ، وحلّ مكان الوحشية الزائدة للذكاء، التي ميزت العمل الأول، مزاجٌ ما يزال حذراً وجسوراً، ولكنه ليس وحشياً ولا يُقاد بتوتر.

تنبأ هذا الشعر المسترخي في **من أجل موتى الاتحاد** بإنجاز العمل الأفضل في **يوماً بعد يوم**، لأنه أيقظ بدلاً من أن يثبّت. بضع ضربات، تنويت، إثارة وتحية، وسائل تصادفية كهذه هي نموذجية للكتابة التي ليست في ذاتها تنويتاً تصادفياً فحسب: تُرفع وحدات صغيرة مبهمة إلى وضع الشعر. وهذه القصائد هي أحداث مهمة وليست سجلاً لأحداث، كما توضح تلك القصيدة النقية والعزلاء «خريف 1961»:

طول الخريف، عمّ الاضطراب والصخب

حول الحرب النووية؛
ناقشنا انقراضنا حتى الموت.
أسبح كمثل سمك المنوة
خلف نافذة غرفتي الصغيرة.
إن نهايتنا تقترب،
القمر يرتفع،
مشعاً بالرعب.
الدولة
غواص تحت جرس زجاجي.
والأب لم يعد درعاً
لابنه.
نفقد عقولنا، وكحشد من العناكب
المتوحشة نبكي سوية
لكن دون دموع.

في لحظة كهذه، يضاهي شعر لويل، بشكل جميل، المناسبة التي قيل فيها. فهو لا يستعرض عضلاته الأدبية. نبرته غير توكيدية، لكنها مستمدة من نوع من الحكمة التي تعرف بأنها جوهرية حتى حين تسلم بنفسها جدلاً. أقترح بأن تَمكّنَ لويل استقر أخيراً في هذا النكران للذات، في هذا الاستعداد ليس لتجنيد الحدث الشعري وإنما لجعل استقصاءاته تنطق بحقائقها الخاصة:

بعد الخمسين، نتعلم بدهشة وإحساس
بالغفران الانتحاري
أن ما عزمنا عليه وفشل
لم يكن يستحق الحدوث ـ
وكان يجب أن يُنجز بشكل أفضل.

وقع الحوافر الذي لا يهدأ: سلفيا بلاث

تحدثت من قبل عن حاجة الشاعر إلى تخطي أناه لكي يصبح صوت ما هو أكثر من السيرة الذاتية. وحين يحدث هذا، على مستوى اللغة الشعرية، يرتفع الصوت والمعنى كمدٍ لغويٍ، كي يحملا التعبير الفردي بعيداً، على تيار أقوى وأكثر عمقاً مما يمكن أن يتوقعه المرء.

يمتلك الشعراء المختلفون أفكاراً متنوعة حول كيفية إنجاز هذا الأمر. فروبرت فروست يرى أن هناك إيقاعاً دعاه «صوت المعنى»، وعدّه الشرط المسبق للشعر: ذلك أن إيقاعات القصائد الفردية يجب أن تمثل هذا الصوت قبل إمكانية سماعها كمعطاة ومحتمة. ويبدو الأمر كأن القصيدة متجول وحيد، يخطو في موكب اللغة، يتناغم بشكل طبيعي مع خطوها العام ومع وقع أقدامها الإيقاعي الحاشد وغير القسري. وحين تحدث فروست عن «أصوات الجملة» وعن «النبرات» كوحدات صوتية قائمة بذاتها، وكخطوط كفافية مقدرة للصوت، وسابقة على المضمون والمعنى المترابط، كان متلهفاً لتأكيد حقوق الشعر الطبيعية عبر تأسيس انسجامه مع هذه الأعراف اللغوية.

وكان ت.إس.إليوت أيضاً أكثر تبنياً للفكرة التي تقول إن الشعر يحتوي على مستويات من الطاقة أكثر قدماً وعمقاً من تلك التي يقدمها المعنى الواضح، والمنبه الإيقاعي المباشر. هذه هي صياغته لـ «الخيال السمعي»:

> إنه الشعور بالمقطع والإيقاع وهما يخترقان في أسفل المستويات الواعية للفكر والشعور وينشطان جميع الكلمات ويغوصان إلى الأكثر بدائية ونسياناً، ويعودان إلى أصل

ويحضران معهما شيئاً ما... يصهران الأذهان الأكثر قدماً والأكثر تحضراً.

مرة أخرى، كما هي الحالة لدى فروست، ثمة باعث دفاعي، ومبرر للذات، يعمل في كل هذا. ما هو ضمني هو حجة للإنسانية العميقة للقصيدة المنجزة، وصولها المتاح إلى أذن سلالية تطورية. فالخيال السمعي لا يوحد للشاعر الذهنيات الأكثر قدماً والأكثر تحضراً فحسب؛ إنما يوحد أيضاً القارئ والشاعر والقصيدة في تجربة تضخيم، تجربة خروج إلى ما وراء حدود صيغة المتكلم المفرد، ويوسّع عدسات التلقي إلى أن تصل إلى العالم الذي وراء الذات، ويصل إليها.

يتحدث ييتس أيضاً عن الكتابة للأذن، على غرار كتّاب العالم القدامى، لكنه أقل اهتماماً، في نقده، بالحديث عن نبرات اللغة الشعرية الحقيقية وتوتراتها من اهتمامه باستحضار الموضوعي وتجسيده، التعبير الذي يشبه القناع، والذي يرى أنه هوية الشعر. يتم تذكيرنا كيف أن كلمة شخص (persona) مشتقة من (personare)، وتعني «أن تعبر بوساطة»، وكيف يحيا إنعاش الفعل في هدوء القناع الذي كالاسم. ويرى ييتس أن الشاعر شخص ما يتم التحدث عبْره. ويولد من جديد في فنه كشيء ما مقصود وكامل. ذلك أن رسوخ أسلوب منجز يمثّل نصراً على الذاتية، وقدرة على أن يستحوذ على الشاعر صوتٌ نموذجيٌّ بدئي. يتقاطع الشعر والمسرح والأسطورة وكلُّ ما عرفته البشرية وجرّبته في طقس القصيدة وهكذا، مرة أخرى، يُصان حق القصيدة بمكانها في العالم، وصلاحيتها الكونية.

أذكركم بهذه الدفاعات المختلفة عن الشعر والتأكيدات والشروح الصوتية والسمعية والدرامية/الأسطورية لأنها كلها وثيقة الصلة بدراسة إنجازات سلفيا بلاث، الشاعرة التي تطوّرت إلى نقطة سمحت لنفسها فيها بالتماثل مع النبوءة، وقدمت نفسها كأداة للاستحواذ؛ شاعرة بحثت

وعثرت على أسلوب من الكلام المباشر، قوّته نبراتُ صوتٍ يتحدث بإثارة وتلقائية؛ شاعرة حكمها الخيال السمعي إلى نقطة كان فيها وداعها للحياة مؤلفاً من تجريد نفسها وتحويلها إلى كلمات وأصداء. «كلمات»، إحدى آخر القصائد التي كتبتها في شباط 1963، هي مصدر عنوان هذه المحاضرة:

فؤوس
ترنُّ الغابةُ على وقع ضرباتها،
والأصداء!
أصداء تسافر
بعيداً عن المركز كخيول!
النسغ
يتدفق كمثل الدموع،
كماء يجهد
لكي يعاود تشكيل مرآته
على الصخور

ما يتقطر ويدور،
جمجمة بيضاء،
تأكلها المروج المعشبة.
بعد سنوات
صادفتها على الطريق ـ

كلمات جافة وبلا راكب،
وقع الحوافر الذي لا يهدأ.

بينما
من قاع البركة، نجوم ثابتة
تحكم حياة.

سأعود إلى هذه القصيدة فيما بعد، ولكن أريدها الآن أن تُذكِّر بنوع الشعر الذي أنجزته سلفيا بلاث في مجلدها آرييل، وفي القصائد التي سبقته. كان هذا هو الشعر الذي سمحت فيه، كما قالت جوديث كروك، لذاتها السيرية بأن تتماهى مع قناعها كشاعرة ملهمة، ويمتلك هذا الشعر حرية وقوة متميزتين. ويمثل المرحلة الأخيرة من إنجازها الفني، الذي ارتبط، كما هو معروف، بتطورات في حياتها النفسية والمحلية. وباختصار، وبتعبير ييتس: من تشرين الأول 1962 إلى حين وفاتها في 1936، لم تعش سلفيا بلاث حياة مصادفات وتنافر؛ لم تجلس لتناول الفطور وإنما لكي تكتب؛ كانت تستيقظ مسبقاً مهيئة لـ «شيء ما متعمد، كامل»، شعور «كأداة فعالة جداً، أو سلاح يُستخدم، بطلب دائم، من لحظة لأخرى». وفي التاسع والعشرين من أيلول، تماماً قبل أن يبدأ طوفان العمل الجديد، كتبت إلى أوريليا بلاث:

> أمي العزيزة، إنها السادسة والنصف صباحاً، أنا في مكتبي، بيفكو ذاهب، أتناول فنجاني الأول من قهوة الصباح.

وفي الثاني عشر من تشرين الأول، الاختراق مكتمل:

> كل صباح، حين ينتهي مفعول قرصي المنوم، أستيقظ في الخامسة، أجلس في مكتبي بعد أن أعدّ القهوة، أكتب كمجنونة، أنجزت قصيدة اليوم قبل الفطور. كلها قصائد كتاب. شيء مريع، إنّ الحياة المنزلية خنقتني.

في هذا المزاج أَلَفَتْ الكتاب الذي لاحظ فيه روبرت لويل «سيطرة تامة، كمثل تحكم المتزلج، الذي يتجنب جميع مصائد الموت، إلى أن

يصل إلى القفزة الأخيرة»، رغم أنه ينبغي القول بأن صورة لويل عن مصيدة الموت مستمدة من الإدراك المؤخر بقدر ما هي مستمدة من القصائد ذاتها.

فالفتنة الكبيرة لكتاب آرييل، وأناشيده التي كالعناقيد هي الشعور بعطاء لا يُقاوم. ويلازم هذا الشعر إحساس بالوصول المندهش، بكينونة مندهشة. فقد كُتِبتْ القصائد بسرعة، وتنقل إلى القارئ شيئاً ما من فجائية صيرورتها. وهناك ضغط الأمر المطلق خلفها: مجموعة صور تقفز إلى الوجود والحركة كما لو وِفْقَ أمر غريب، لا يمكن تجاهله. وتُجسِّدُ التوسع المتطرف للنموذج التصويري، الذي عرّفه باوند بأنه التعبير عن عقدة عاطفية وفكرية في لحظة من الزمن. أما سرعتها التحولية، ولهفتها المجازية، فيعززها منطق قوة تداعيها، وتندفع نحو أية نهايات متضمنة في عناصرها. فهذه القصائد عربات لدوافعها الخاصة، وصحيح أن العنوان الذي جمعها سوية لا يستعيد روح شكسبير النقية فحسب، وإنما أيضاً العَدْو المتهور لحصان هارب. فهي مليئة بالنشوة، نشوة ذهن يبدع في نوع من الروح الساخرة، متخطياً الشخص الذي عانى. تتحرك دون تردد، وتعلن حقها في أن تُسمع؛ فهذه القصائد هي ما نصغي إليه، وليس الشاعر. إنها، بتعبير لويل، أحداث، وليست سجلات لأحداث، وتمثل، بهذا الشكل، انتصار طموح سلفيا بلاث الرومانسي لإضفاء الانسجام على قوة تعبيرية وذاتية منجزة، بشكل تام. يتابع اللسان انطلاقه إلى الأمام، إلى دوره كحاكم؛ فقد حدد مصدر انعكاس النجوم الثابتة، الذي تبث منه إشاراتها التلقائية، والجديرة بالثقة، بشكل غريب.

وقبل أن يحدث كلُّ هذا، كان لسان بلاث نفسه محكوماً بقواعد الوزن، والقافية، وأصول الألفاظ، والسجع، والمعاظلة* حتى ولو لم يقدم

---

* عدم اكتمال معنى البيت في ذات نفسه واستكمال هذا المعنى بالبيت الذي يليه.

لنا زوجها صورة لها كمبتدئة مطيعة، كان بوسعنا استنتاج ذلك من شعرها الأول. يخبرنا تيد هيوز:

> لقد ألّفت قصائدها الأولى ببطء شديد، القاموس مفتوح على ركبتها، بخطها الكبير والغريب، كالموزاييك، حيث يقف كل حرف منفصلاً داخل العمل، كحرف هيروغليفي قائم بذاته... نمت جميع القصائد، وصارت كاملة، من جذرها الخاص، بطريقة الدفع المضنية تلك، وكأنها كانت تحل مشكلة رياضية، تمضغ شفتيها، تضع دائرة كثيفة من الحبر الأسود حول جميع الكلمات التي أثارتها على صفحة القاموس.

لا بد أن هذا حدث في أواخر الخمسينيات، حين كانت سلفيا بلاث تُحضر المجلد، الذي كان سينشر سنة 1960 في إنكلترا، بعنوان **التمثال الضخم**، والذي ركزت فيه، بالتدريج، انتباهها الشعري نحو الداخل، وعثرت على طريقة مميزة في استقصاء الذات.

كان هذا يستند، تارة، إلى التعبير مجازياً عن التجربة الشخصية برمز أو أيقونة، وطوراً إلى المزج بين السيري والأسطوري. إن قصيدتي «بعمق خمس قامات»، و«لوريلي»، قصيدتان مبنيتان على قراءتها لجاك كوستو (Jacques Cousteau)، وهما مثالان نموذجيان لهذا الإجراء الأخير. فالمادة السيرية، التي تنهلان منها، تتضمن وفاة والدها حين كانت طفلة في الثامنة، وانتقال الأسرة الذي تبع ذلك من شاطئ البحر نحو الداخل، وهناك، وكما كتبت بلاث في «البحر 1212 دبليو»: «ختمتُ تلك الأعوام التسعة الأولى من حياتي نفسها كسفينة في زجاجة: جميلة، متعذر الوصول إليها، مهجورة، أسطورة طائرة بيضاء ورائعة». يتضمن العنصر السيري أيضاً اعترافاً بمحاولة الانتحار التي قامت بها في آب 1953،

ويشير أيضاً، بشكل واضح، إلى خضوعها للعلاج النفسي الذي تبع ذلك بمحاولاته الواعية لاستيعاب الذات وتجديدها. لكنَّ كلَّ هذا معزول خلف المظاهر الأدبية والأسطورية للقصائد ذاتها، والتي هي نتاج مهارة ناضجة.

ما أقترحه، بالتالي، هو دراسة عدد من القصائد المميزة، التي تنتمي إلى فترات مختلفة من تطور بلاث السريع، بنحو مدهش، من أجل أن نكرر، مرة أخرى، نوع الظاهرة الشعرية التي تمثلها، ولكي نراقب مشهد كاتبة موهوبة، وهي تصبح كاتبة تامة النمو. أريد أن أعدَّ، كلَّ هذا، مغامرة أدبية لها هدف صحي، بشكل واضح، في حياة الشاعرة، ولكن سيكون لزاماً عليَّ، أيضاً، أن أقول شيئاً ما حول كيف أصبحت القوة الفنية الصافية لإنجازها منخرطة في توترات أخرى في الثقافة التي سكنت فيها وكيف صار فعلٌ كان بالضرورة، منتصراً، يُقرأ كفعل عقاب أو قصاص.

أجد في رحلتها الشعرية ثلاث مراحل تبدو كأنها تجسد ثلاث درجات من الإنجاز الشعري، وبما أنني وجدت، على الدوام، أنه من المفيد قراءة نص مشهور لوردزورث كمثال على هذه المراحل الثلاث، سأفعل هذا هنا، وعبر علاقة خاصة مع تجربة سلفيا بلاث. والنص المعني هو النص الذي كتب فيه وردزورث عن شبابه، وهو يصفر من بين أصابعه لكي يثير البوم ويجعله يرد عليه؛ ولكنه يستحضر، بخاصة، لحظات معينة تفرض فيها قوة الكون الطبيعي، برمته، نفسها عليه:

كان هناك فتى؛ تعرفينه جيداً، يا جروف
وجزر ويناندر! ـ في أوقات كثيرة
مساء، حين تبدأ أبكر النجوم
بالتحرك على حواف التلال
مشرقة أو غاربة، يقف وحيداً
تحت الأشجار، أو قرب البحيرة المتلألئة؛

وهناك، بأصابع متشابكة، ضاغطاً يديه
بقوة على فمه
سعيد هو، كأنه يصفر بأداة،
يقوم بصيحات تحاكي أصوات البوم الصامت،
كي يرد عليه ـ ويصيح
عبر الوادي المائي، ويصيح ثانية،
مستجيباً لصياحه ـ بجلجلة مجموعة أجراس مرتعشة
وهتافات طويلة، وصرخات، وأصداء صاخبة
مضاعفة؛ حشد بري من الجلبة المرحة! وحين تحدث وقفةُ
صمتٍ كتلك التي أربكت مهارته الأفضل
ثم، أحياناً، في ذلك الصمت، بينما هو،
يصغي، تحمل صدمة لطيفة من الدهشة الخفيفة
بعيداً في قلبه صوت
سيول الجبل؛ أو يدخل المشهد المرئي،
على نحو مفاجئ، إلى ذهنه
بكل صوره الوقورة، وصخوره،
وغاباته، والسماء اللامتناهية التي يعكسها
صدر البحيرة الساكن.

إن مهمة الشاعر الأولى ـ إذا كان بوسعي أن أتابع تعبيري المجازي عن هذا النص الهام ـ هو أن يتعلم كيف يشبك يديه لكي ينجز الصفرة بشكل صحيح. يمكن أن يبدو هذا كأنه إنجاز أدنى، غير أنّ الذين يتذكرون أنهم قاموا بهذه المحاولة، بشكل جيد، يتذكرون أيضاً الرضا والتبرير، المتضمنين في ذلك التعبير الرئيسي عن حضور المرء. فالناس الذين تعلموا الصفير بإبهامهم، والتبويق، وإصدار الأصوات في مقاعدهم الخلفية في الصفوف وفي المقاعد الخلفية للباصات سيسعدهم أداء هذا

العمل الفذ لمجرد القيام به، بشكل متكرر، مع نسيان للذات وبلا تعب. كان فعلاً أصلياً من الصناعة، المكافئ في الجو الشفاهي/ السمعي لفطائر الوحل في الجو الملموس/ المطواع، وكما لوحظ بشكل جيد، إن إحدى المتع الرئيسية للحياة هي أن أريكم الفطائر التي صنعتها وتعرضون أمامي الفطائر التي صنعتموها. في هذه العبارة المجازية، يمكن أن يُفهم المخزن الصغير كصدى لصفير البوم، أو صالة تعج بفطائر الطين، وتبدأ تجارب شعرية كثيرة وتنتهي بقصائد لا تفعل أكثر من أن تصرخ في مرحٍ رئيسي بريء: أصغوا، أستطيع فعل ذلك! انظروا كم بدا الأمر جيداً! وأستطيع أن أفعلها ثانية! أترون؟

يحتوي كتاب سلفيا بلاث الأول على عدة قصائد من هذا النوع، ذات إيقاع جميل، نصف مقفاة ومحبوكة جيداً. تتشابك فيها أصابعها الواعية للصنعة، وترتفع في زاوية حريصة، فيما نَفَسُها الشعري متساو، ومزفور بترو. بالطبع، إنه ليس النوع الأول من العمل في التمثال الضخم ولكن ما هو جلي؛ على كل صفحة، شاعرة كسبت أوراق اعتمادها وتعرف مهنتها. تلمِّح قائلة: استمتعوا بهذا معي؛ ألم يُنجز هذا بشكل جيد؟ وإنها بالفعل لمتعة أن نتذوق موسيقى بليدة كصخب البحر، قصيدة على غرار «صياد بلح البحر* في المرفأ الصخري»:

جئت قبل الماء ـ

جاء الملوّنون كي يحصلوا

على خير ضوء كيب الذي يحول

حبيبات الرمل إلى كريستال له أطراف عديدة،

ويصقل ويُملِّس الأبدان الخشنة

---

*بلح البحر هو ضرب من الرخويات.

لقوارب الصيد الثلاثة المسحوبة إلى ضفة
ذيل النهر الذي يغير اتجاهه. جئت من أجل
طعم مجاني: بلح البحر الأزرق
المتجمع كبصل عند جذر الأعشاب
على هامش برك المد.
تراجع مد الفجر. شممت
نتانة الطين، أحشاء الأصداف، فضلات النوارس؛
سمعت خربشة فظة وغريبة
توقفت، واقتربت من الحافة
المصمتة لبركة كفوهة بركان
وكان بلح البحر معلقاً بلون أزرق باهت
وواضح، مع ذلك بدا
وكأن أبواب عالم ماكر
أُغلقت في وجهي. هدأ كلُّ شيء
رغم أنني أحصيت ثواني ضئيلة
مرَّ ما يكفي من العصور لكسب
الثقة من أجل جواز المرور
في العالم الآخر
الذي يحدق بي. رفع العشب مخالبه؛
عقد صغيرة من الطين، اندفعت من الأسفل،
استبدلت قبابها كما يمكن
أن ينزع فرسان صغار خوذهم. السرطانات

اندفعت من جحورها القزمة
ومن الطين المحفور كخندق،

مموهة بدروع مرقّشة
من الألوان البنية والخضراء.كلٌّ منها يرتدي
مخلباً منتفخاً إلى درع ضخم بحجمه ـ لم ينم ذراع أي عازف كمان
وأصبح عملاقاً بسبب المهنة
ولكنها نمت بشكل مقيت،
من أجل وظيفة لا أقدر أن أخمنها. قطعان صافرة
يحركها دافع جماعي، تمشي جانبياً
نحو فم البركة...

هذه قصيدة مؤلفة من مقاطع لفظية، يتألف البيت من سبعة مقاطع لفظية، ويتألف المقطع الشعري من سبعة أسطر؛ تندفع القصيدة إلى الأمام كالسرطانات ـ كما قال تيد هيوز عما فعلته قصائدها في البداية ـ مقطعاً جميلاً بعد آخر. الحركة ثابتة، تتجه إلى الأمام، هادفة، مع ذلك نُشجّعُ أيضاً لكي نتريث في «هذا العالم الآخر اليقظ»، ونتذوق النسيج الملتف لأبيات مثل: «بلح البحر معلق أزرق باهت/وواضح، مع ذلك بدا/ كأن أبواب عالم ماكر/ أغلقت في وجهي». نحن مدعوون إلى التساهل مع الشاعرة، بشكل غير مبال إلى أبعد حد، لكي نسمح لها برفع عينها قليلاً، من مستوى السرطانات، إلى مستوى الخوذ. فالخوذة، كلمة فروسية، رنانة، تأخذ عيننا بعيداً عن الشيء لمدة جزء من ألف من الثانية. ونحن، بالطبع، سعداء لأننا نُضلل هكذا بشكل غني، ولا ترتبط القصيدة، بشكل تعصبي كهذا، مع أهدافها الخاصة، بحيث أنها لا تمتلك وقتاً لكي تمسكنا من معصمنا، وتدلنا على ثروتها اللغوية. والواقع أن متعة القارئ نابعة من إحساس كونه في جولة لغوية فحسب، حيث تهدف النزهة إلى إنعاش قاموس الدليل، ورؤية ما الذي تم التحدث عنه بالقدر نفسه.

هكذا تقوم القصيدة بعملها، والذي هو، على غرار عمل السرطان، ليس العزف؛ ولكنها لا تنخرط أيضاً، بشكل مطلق، إلى أن تصل إلى مقطعيها الأخيرين. النصف الثاني منها يتواصل:

وقفت ممنوعاً من الدخول، مرة، طول الوقت
محتاراً من نظامها
الغريب جداً كما
من الأثر الواضح لمذنب
هالي بهدوء يمنح
مداري العبور، عُرف
باسم أسرة لم
يعرف شيئاً عنها. وهكذا تابعت
السرطانات عملها، الذي
لم يكن العزف، وملأت
منديلاً كبيراً ببلح بحر
أزرق. في أعين السرطانات،
إذا كانت تستطيع الرؤية، كنت
جامع بلح بحر بساقين.
وعلى السقف الرشيق
للأعشاب الكثيفة عثرت على
قشر سرطان عابث، سليماً، تائهاً
فوق عالمه الطيني ـ لون أخضر
وأحشاء مبيضة ومبعثرة
في مكان ما بسبب التعرض كثيراً للشمس والريح؛
لا أعرف إن

مات ناسكاً أو انتحر
أو أنه سرطان كولومبس ذو الرأس القوي.
وجه السرطان مطبوع وموضوع هناك،
وجه السرطان، مثار، وموضوع هناك،
مكشر كما تكشر الجماجم:
له مظهر شرقي،
قناع موت ساموراي مصنوع
على ناب نمر، وليس من أجل الفن بقدر ما هو من أجل الله.
بعيداً عن البحر
حيث ظهور السرطانات المرقشة باللون الأحمر، مخالب
وسرطانات كاملة، ميتة، بطونها الطرية
شاحبة ومقلوبة
تؤدي رقصاتها القصيرة
على دورة الأمواج المنحلة
وتعود، مسلمة نفسها
قطعة قطعة لعنصرها الصديق ـ وجه هذا التذكار الذي أُنقذ
ليواجه الشمس ذات الوجه المكشوف.

ينبعث، في الحقيقة، شيء ما إلى الحياة حين نأتي إلى قشرة ذلك السرطان المتنزه وراء مسار القطيع، «سرطان كولومبس ذو الرأس القوي». يطرأ تغير في الأغنية المصاحبة للقصيدة والمهيمنة، والتي كانت حتى هذه اللحظة خفقاناً خلفياً يداعبه الموج، نتحرك من النبض إلى هروب الذهن، وتُقارن صلابة الصَدَفَة مع قوة طقس القصيدة وتألقه. يحلق التركيز من القشري إلى اللازوردي ويتسارع الفعل، والأبيات التي كانت، حتى الآن،

ممتصة في ملائمة تأثيراتها تصبح فجأة نشيطة الحركة: «له مظهر شرقي/قناع موت ساموراي مشغول على ناب نمر، ليس من أجل الفن بقدر ما هو من أجل الله». وهذا يشبه التعبير أكثر ويتمتع بجو مثير، كأن القصيدة توقفت عن التحرك وعثرت على مُكتشفها. وفيما يتعلق بالانعطاف الموسيقي للأمر كله، يُسمح بحل: تستطيع الإيقاعات أن تستقر بعد هذا الانفجار الذي تم انتظاره طويلاً، رغم أنه يمكن أن يكون قصيراً وغريباً. وفيما يتعلق بالغرائز الحسية، يتحرر انخراط القصيدة المخدِّر في المسائل اللزجة والطينية والبليدة عبر إحراز شكل ممسوك بصلابة، ونظرة متصلبة تُنقذ جملة «وجه، لكي يواجه الشمس ذات الوجه العاري». وقد حُقِّق التوازن أيضاً على المستوى النفسي. إذ ما يزال من الممكن، دون قراءة القصيدة من منظور السيرة الذاتية، معرفة أن العالم الآخر للشاطئ ـ بكل تلك الحياة «القطيعية التي يحركها الدافع الجماعي» لموكب السرطانات ـ يشكل نوعاً من السجن للمتحدث، ويتركه معزولاً ومنفصلاً ومتوقعاً طول الوقت؛ بحيث حين يكتشف الصدفة، ويقوم باتصال معها كرمز لمختلي، أو انتحار، أو مستكشف، يُجسِّد تأسيساً معيناً للهوية والأمان. وبشكل طبيعي، على أي حال، هذا نوع من الأمان المعقد:

وجه السرطان، مثار، وموضوع هناك،
مكشر كما تكشر الجماجم:
له مظهر شرقي،
قناع موت ساموراي مصنوع
على ناب نمر، وليس من أجل الفن بقدر ما هو من أجل الله.
بعيداً عن البحر
حيث ظهور السرطانات المرقشة باللون الأحمر، مخالب
وسرطانات كاملة، ميتة، بطونها الطرية

شاحبة ومقلوبة
تؤدي رقصاتها القصيرة
على دورة الأمواج المنحلة
وتعود، مسلمة نفسها
قطعة قطعة لعنصرها الصديق ـ وجه هذا التذكار الذي أُنقذ
ليواجه الشمس ذات الوجه المكشوف.

فصورة الجمجمة، وقناع الموت، هما حيويّان بنحو غريب. وما هو مؤذ في الحقيقة هو ذلك البحر المليء بالمخالب/وسرطانات كاملة ميتة بطونها الطرية الشاحبة والمقلوبة، تؤدي رقصاتها القصيرة. ليس من الضروري أن نعرف عن محاولة الانتحار التي قامت بها سلفيا بلاث سنة 1953، ومشروعها المتعمد لتجديد الذات، لكي نكتشف في خاتمة هذه القصيدة دراما بقاء، إنجاز حيد صخري جاف، يُنجز بصعوبة وراء اضطراب وانزلاقات المغريات الليثية (Lethean). والأمر المقنع، شعرياً، هو أن كل هذا تضمنه طاقة وراء تلك التي تجمِّعها الإرادة الفردية. وتبدو مدبرة «من أجل الله أكثر مما هو من أجل الفن». فكأن بلاث، في طاعتها لإملاءات خيالها، وتركيزها على السرطان الميت، توجه نفسها نحو الإيقاع الجاف والصعب الذي ستنجزه في النهاية، في قصائد مثل «كلمات». فقشرة السرطان هي شكل فني وطلسم، شيء ما نقبله على مستوى أعمق من مستوى «بلح البحر، المتجمع كبصل»، المقدم بشكل جميل. وهذه الأخيرة كانت نداءات بوم أدبية، تمت عبر الأصابع الحريصة، لكن قشرة السرطان توقظ حياة البوم فينا، تستدعي هتافات مجيبة في غسق روحنا، وتحضر القصيدة إلى المستوى الثاني من الإنجاز الشعري المتضمن في سرد وردزورث.

حين يمتلئ الوادي بالصيحات الفعلية للبوم المستجيب لفن الفتى، نمتلك صورة عن الشاعر المفوّض كلاسيكياً، الشاعر الذي تجاوز التدرب

على المدرج الموسيقي، الذي، كما يقول وردزورث في المقدمة، يغتبط بروح الحياة التي فيه، ويبهجه تأمل اختيارات وهيامات مشابهة، كما تتجلى في مجريات الكون. وهذا يمثل شعر العلاقة، تأثير التموج والموجة في الجمهور؛ في هذه النقطة، عثر فن الشاعر على طرق يمكن أن تجعل فيها الموضوعات الشخصية المميزة والضرورات العاطفية ملكاً عاماً للقارئ. وهذا، في تكلفه الأعلى، مسألة تتعلق بالصيغة القديمة لنوع الشيء، الذي «غالباً ما يُفكر به، ولكن لا يُعبر عنه أبداً بشكل جيد. وهذا يعمل، في أوجه، بفضل خصلات اللغة التي تأتي سوية كنسيج حلم يشبك نفساً مع نفس من أجل إحداث ما دعاه فروست بـ «التوضيح، المكوث المؤقت ضد الفوضى» ـ وهو بالضبط نوع اللحظة التي تطرأ في نهاية «صياد بلح البحر في المرفأ الصخري».

كتب تيد هيوز عن تغلغل سلفيا بلاث إلى ذاتها الأكثر عمقاً، وعن مصيرها الشعري: يضع اللحظة الحرجة في كتابتها عند تأليف قصيدة «أحجار». وهذه آخر القصائد (4 تشرين الثاني 1959) التي نُشرت في ديوانها **التمثال الضخم**، والتي نستطيع أن نتعرف عليها، بإدراك مؤخر، بأنها تعد بقصائد **آرييل**، صانعة المرحلة التي بدأت في تشرين الأول من سنة 1962. وبين هاتين اللحظتين، كتبت القصائد الغزيرة، التي جُمعت في **عبور المياه**؛ وأيضاً التالية، المجموعة في **آرييل**، ولكن المؤلفة قبل النوبة الكبيرة في تشرين الأول 1962: «شجرة الدردار»، «القمر وشجرة الطقسوس»، «خزامى»، و«أنشودة الصباح». وهذه، تنتمي كلها، مع «لقاء النحل»، و«برلمان هيل فيلدز»، وفي «الجص»، و«مرتفعات وذرنغ»، و«قطف العليق»، وفينيستر و«كلمات أخيرة»، و«مرآة»، و«عبور المياه»، و«بين النرجس»، و«طائر التدرج»، إلى مرحلة من فن سلفيا بلاث قبضت فيها، بتوازن سعيد، على الإجراءات المعترف

بها لما دعاه إليوت بـ «النهج الأسطوري»، والتوكيدات المريعة لحقيقتها النفسية والمنزلية. وفي هذا التوسع المتوسط لرحلتها، ألِّفت القصيدة، التي يشير إليها باوند في «النشيد الأول»، على سبيل المثال ـ والتي يوسِّع فيها صوتٌ أوّلٌ مداه التعبيري عبر استحضار تماثلات كلاسيكية أو أسطورية. وتنتمي هذه القصائد إلى عصرها بشكل جليل، من ناحية أن تقاليد الحداثة واستقصاءات علم النفس تُنقل في مصطلح شخصاني بشكل متوتر، غير أنّه متاح بشكل كامل. وحين نقرأ، على سبيل المثال، الأبيات الافتتاحية لقصيدة «شجرة الدردار»، فإن البوم على فروع حلمنا يبدأ بالنعيب تقديراً:

أعرف القاع، تقول. أعرفه بجذري الرئيسي الكبير:
إنه ما تخشاه
لا أخشاه: كنتُ هناك.

في طبعته من **القصائد المجموعة**، يورد تيد هيوز تعليقاً على «شجرة الدردار»، والنسخة الأقدم التي ظهرت منها هذه النسخة الأخيرة المتقنة. ما يزال هناك إحدى وعشرون صفحة عمل باقية، وهكذا فإن التالية لا تمثل إلا ما يسميه تيد هيوز: «تبلّر قبل الأوان». فشجرة الدردار، التي ألهمت القصائد تنمو على كتف رابية قبتاريخية، محاطة بخندق مائي خارج المنزل، الذي عاش فيه بلاث وهيوز:

ليست مطمئنة، ولا مسالمة؛
تنبض كقلب على رابيتي.
القمر يعلق بجهازها العصبي المعقد.
تثيرني رؤيته هناك
إنه كشيء ما اصطادته لي.

الليلة بركة زرقاء؛ هادئة جداً.
في المركز هادئة، هادئة جداً من الحكمة.
تحرر القمر كشيء ميت
والآن هي نفسها تسودُّ
في عالم مظلم لا أستطيع رؤيته.

مدهش هذا التغاير بين الصوت الخارجي، غير المتقد، والصوت الأخير لـ «أعرف القاع». إنّ المسودة تحليلية، وغير مثارة، تعبّر عن أنا ينظر حوله على سطح اللغة. ما تفعله بلاث هنا هو رزم الاستقصاءات التي وصلت إليها في قصيدة أخرى محكمة عن شجرة تُدعى «القمر وشجرة الطقسوس»، وهو موضوع اقترحه تيد هيوز، الذي كتب في«ملاحظات حول التسلسل الزمني لقصائد سلفيا بلاث» قائلاً:

> في صباح باكر، وداكن، رأيت البدر يغرب في شجرة طقسوس ضخمة تنمو في فناء الكنيسة، واقترحت عليها أن تؤلف قصيدة عن الأمر. في منتصف النهار، كتبتها. أحزنتني بشكل كبير. وأعتقد أنه لا يمكن أن تولد قصيدة إذا لم تنطق بها القوى التي تتحكم بحياتنا، المعاناة المطلقة، والقرار الذي فينا.

تأتي قصيدة «شجرة الدردار»، بوضوح، من مكان مشابه، من المعاناة المطلقة، والقرار في سلفيا بلاث، لكن المدخل إلى ذلك المكان لم يُتح إلى أن بدأ الإيقاع الصحيح يدور تحت لسانها، وبدأت أصوات الجمل تتدحرج مثل دواليب موازنة الصوت الشعري. فخفق الجناح، غير الفعال، لـ «الليل بركة زرقاء؛ إنها هادئة جداً./في المركز هي هادئة، هادئة جداً من الحكمة»، هو مثل طائر الشعر على اللوح الزجاجي للذكاء، يرى ما يريده لكنه عاجز عن الدخول. لكن زجاج النافذة سُحب كما لو بفعل

معجزة وحدثَ انقضاض حرٌّ وعميق داخل البركة الزرقاء، وعلى المركز، وحدث اختراق بلا جهد حالما بدأت الأبيات الجديدة بالجري:

أهو البحر الذي تسمعه فيَّ،
حالات سخطه؟
أو صوت العدم، الذي كان جنونك؟

الحب ظل.
كيف تكذب وتبكي من أجله.
أصغ: هي ذي حوافره: لقد انطلق كحصان.

ثمة هنا أيضاً دليل درامي حول علامة أخرى من الإنجاز الرفيع، نسج الثوابت التخيلية من أجزاء مختلفة من الأعمال الكاملة. ورُبطت هذه الحوافر بحوافر آرييل الهارب، كما تردد مسبقاً صدى الوقع الشبحي لـ «كلمات».

تطلق شجرة الدردار وعياً دردارياً، وتتواصل عبر كلام الشجرة: «هذا هو المطر الآن، هذا السكون الكبير». ولكن شجرة الدردار تعبر عن وعي الشاعرة أيضاً. وما هو مثير للرصد في هذه القصيدة هو أن الصوت يتحول من كونه أداء أدبياً، بارداً نسبياً، واعياً لسلوكه كبديل للشجرة، ليتوجه، بالتدريج، نحو الداخل ويتوتر. في مكان ما في الوسط، في مقطع مثل:

عانيت من وحشية الغروب.
احترقت إلى الجذر
خيوطي الحمراء تحترق وتقف، يد من الأسلاك

بين هذه الإيماءات الممتعة بشكل هائل والتعبيرية الأكثر إزعاجاً لـ

أنا مرعوبة من ذلك الشيء المظلم
الذي ينام فيَّ؛
طول النهار أشعر بدوراته الناعمة،الريشية، وأذاه

بين هذين المقطعين حملت القصيدة نفسها - والشاعر والقارئ - من الكتابة اللبقة والجديرة بالتقدير إلى الحقل الأكثر تهوراً، وأقل وصفاً، للذي هو غير قابل للتقدير. بالتالي ليس من المفاجئ أن نقرأ في ملاحظات تيد هيوز لعام 1970 أنه يتصور «شجرة الدردار» على أنها القصيدة التي تستهل الطور الأخير، ذلك الطور الذي حاولت أن أصوره باكراً وحيث تبدو كأنها قفزت إلى الوجود وفق أمر ما غير مرئي ولكنه لا يقاوم.

أرغب الآن بأن أقارب، من جديد، تلك القصائد الأخيرة من زاوية نص وردزورث. ذلك أن نوع الشعر الذي أجده مقترحاً هناك هو الذي يتمثل فيه عمل القصيدة المطلق في ملاحقة لا تلين للكشف الشعري والمعرفة الشعرية. لقد عبرنا المرحلة الثالثة حيث كانت الصناعة الشعرية نفسها غاية وقلقاً؛ وعبرنا المرحلة الثانية من العلاقة الاجتماعية والإقناع العاطفي حيث صرخة بومة القصائد تحفز حلم البومة المجيب لدى الجمهور «وتصدم... كتذكر». وكما تعبّر قصة وردزورث: وصلنا إلى النقطة حيث لا يستطيع الفتى أن يحدث أية ضجة بيديه:

وحين تحدث وقفةُ
صمتٍ كتلك التي أربكت مهارته الأفضل
ثم، أحياناً، في ذلك الصمت، بينما هو،
يصغي، تحمل صدمة لطيفة من الدهشة الخفيفة
بعيداً في قلبه صوت
سيول الجبل؛ أو يدخل المشهد المرئي،
على نحو مفاجئ، إلى ذهنه
بكل صوره الوقورة، وصخوره،

وغاباته، والسماء اللامتناهية التي يعكسها
صدر البحيرة الساكن.

تمت السخرية هنا من مهارة الفتى ـ سمّوه الشاعر ـ ولم يعد للمهارة فائدة بعد الآن؛ ولكن في الصمت المُقاطع يحدث شيء ما أكثر روعة من صيحات البوم. وبينما يقف منفتحاً كعين أو كأذن، يصبح مدموغاً بجميع الألحان، والحروف الهيروغليفية للعالم، وأعمال الكون النشيط ـ إذا استخدمنا عبارة أخرى من المقدمة ـ التي يتردد صداها عميقاً في داخله. يوحي هذا الجزء من القصة، إذاً، بتلك الدرجة من فورة الخيال حيث نشعر بالقصيدة كهبة ترتفع، أو تهبط وراء سيطرة الشاعر، حيث يتم تأسيس الاتصال المباشر مع صورة ـ القبو، ضفة ـ الحلم، ذخيرة ـ الكلمة، كهف ـ الحقيقة ـ أي مكان تبزغ منه قصيدة مثل قصيدة ييتس «الذبابة ذات السيقان الطويلة»، فما كتبته سلفيا بلاث في تلك الأيام من اليقين الشعري ينتمي إلى ذاك النوع من الشعر. ثمة جزم حيال النبرة، وموضعة حيال الكلمات وكل ما تمثله، كما في قصيدة «حافة». ربما هذه هي آخر ما كتبته، ربما الأخيرة التالية، واحدة من اثنتين أكملتهما في الخامس من شباط سنة 1963، قبل انتحارها بستة أيام:

المرأة تامة.
جسدها الميت
يرتدي ابتسامة الإنجاز،
وهم ضرورةٍ يونانية
يتدفق في لفائف ردائها الفضفاض،
قدماها العاريتان
تبدوان وكأنهما تقولان:
وصلنا إلى هذا الحد،انتهى الأمر.

التف الأطفال الموتى،
على أباريق حليب صغيرة
فارغة الآن.
أعادت لفّها على جسمها كتويجات
وردة تنغلق حين تتصلب الحديقة
وتنزف العطور
من الحناجر العذبة، العميقة لزهرة الليل.
لا شيء يحزن القمر،
وهو يحدق من قلنسوته العظمية.
إنه معتاد على أمور كهذه.
ثيابه السوداء تتكشّف وتتجرجر.

ثمة موضوعية هنا، اقتصاد تام في البيت، تحديد سريع وواثق للزمان والمكان اللذين ينتظران هذه القصيدة. «جرأة في وجه الورقة الفارغة»، والتي صرّح باسترناك أنها إحدى صفات الموهبة، لم تكن جلية بعد ذلك. فالموسيقى المتينة للكتابة، ومزاجها الدلالي، بنحو عنيد، يحاكيان حقيقة موت المرأة. ورغم أن الصور المعزية للسلع الخطيرة، والأطفال المغلفين كتويجات، قد وُظّفت بنحو مناسب، فإن درجة الحرارة الإجمالية هي درجة حرارة موضع جثث. فالقمر الذي يرتدي قلنسوة من العظام، والأقدام الحافية، يشترك في نوع بارد من واقعية الحمل الساكن*. لم تُنجز أبداً متطلبات «فن شعر» أرشيبالد ماكليش بشكل كامل كهذا:

* حمل غير قابل للتغيير من حيث الموقع أو المقدار كالحمل الناشئ عن ثقل المواد المستخدمة في إنشاء السقف أو الجسر.

يجب أن تكون القصيدة محسوسة وساكنة
كثمرة كروية،
خرساء
كملمس الميداليات القديمة على الإبهام...
يجب أن تكون القصيدة مساوية لـ...
ليس صحيحاً...
القصيدة يجب ألا تعني
وإنما أن تكون.

ثمة ما هو صامت وملموس ومساو للكينونة في قصيدة «حافة» التي تصر على أن نقرأها كشيء مكتف بذاته. ولكنها أيضاً شيء آخر بنحو إشكالي. رسالة انتحار، إذا عبّرنا عن ذلك بتطرف. ربما كانت فعل تطهر ودفاع، أو ربما فعل تحضير. إن «كينونة» هذا الشعر، بكلمات أخرى، تُشحن باستمرار بالمعاني التي تقفز عليها في اللحظة التي ماتت فيها سلفيا بلاث منتحرة. حتى صورة كصورة السرطان الميت، الذي ضل بعناد وابتعد عن زملائه، تُفحص استعادياً لكي تخدم حبكة تقدم الانتحار. أفضل أن أقرأ صورة السرطان كما أعتقد أن القصيدة تريدنا أن نقرأها: كتذكار للوجه المنقذ، كطلسم ساعد البطل على مواجهة الشمس العارية الوجه، كعلامة على مقاومة الفن الصحية بشكل إيجابي للضغط المتثاقل لرغبة الموت. أود أيضاً أن أقول إن الجزء الأكثر قيمة من أعمال المرحومة بلاث هو ذلك الذي تم فيه دفع المرارة وعناق النسيان إلى نوع ما من الخضوع أو أبقتهما القوة المرضية للدافع الغنائي نفسه في توازن مؤقت. ويمكن أن يُسلّم أن قصيدة مثل «أبي»، مهما كانت متألقة و دالة على البراعة، ومهما كانت درجة عنفها وانتقامها، يمكن أن تُفهم، أو تعذر في ضوء علاقات الشاعرة الأبوية أو الأمومية، لكنها تبقى، مع

ذلك، متشابكة مع ظروف سيرية، وتثور، بشكل مباح في أحزان بشر آخرين بحيث أنها ببساطة تبالغ في حقوقها على تعاطفنا.

تذكّرٌ اعتبارات من هذا النوع بـ «فنٍّ شعرٍ» مختلفٍ جداً عن «فنٍّ شعر» أرشيبالد ماكليش، بفن ليس وثيق الصلة بشعر سلفيا بلاث فحسب، وإنما بالموضوع العام لهذه المحاضرات، المحجوب كما يمكن أن يكون الموضوع لبعض الوقت. إلى أية درجة يجب أن يكون اللسان متحكماً بالراكب النبيل للذكاء المسؤول اجتماعياً، علم الأخلاق أو الأخلاق؟ ملتُ، بالمجمل، إلى إعطاء اللسان حريته، قائلاً عن قصيدة إليزابيث بيشوب إنها تفوقت جداً حين تجاوزت وقارها وطاعتها، حين تسلقت القمة عبر دخولها تحت السطح؛ أثنيت على ماندلشتام لأنه عثر في دانتي على مثال عن التحرر غير المقيّد؛ اكتشفتُ في أودن البدايات اختلافاً إيقاعياً أسس ذلك الشعر الأول كمعيار ظهرت إزاءه أعماله التالية، بغض النظر عن مدى جمالها أو إنسانيتها، أكثر تقليدية وأقل إكراهاً. وقلت إن لويل أشبع وجوده الأخلاقي بأفعال احتجاج سياسي، مكتسباً حقوقه الشعرية عبر الخدمة في العالم اللاشعري للسجن؛ وتابعتُ القول إن قصائده أكثر تأثيراً حيث يقلُّ تدخل خططه فيها.

لا أرى، في الحقيقة، كيف يمكن أن يبقى الشعر كمقولة للوعي الإنساني إذا لم يستند أولاً على الاعتبارات الشعرية: الاعتبارات التعبيرية، أي المبنية على قوانينه الوراثية، والتي تدخل في العمل في لحظة التصور الغنائي. غير أنّه من الممكن أن نشعر بكل هذا ونسلم بعدالة توبيخ جيسواف ميوش لاستبدادية افتراض رومانسي كهذا. وقد لخص مؤخراً اعتراضاته في كتابه **منزلة الشعر** لكن «فن الشعر» يركز الحالة في قصيدة واحدة:

تقتٍ دوماً إلى شكل أكثر رحابة
حرٍ من ادعاءات النثر أو الشعر
يجعلنا نفهم بعضنا بعضاً دون أن نعرض
المؤلف أو القارئ إلى آلام رفيعة.

في جوهر الشعر ذاته ثمة شيء غير لائق:
شيء ما يولد لا نعرف أننا نحمله في داخلنا،
وهكذا تطرف أعيننا، كأنّ نمراً قفز
ووقف في الضوء، وهو يحرِّك ذيله.
لهذا قيل إن روحاً حارسة تُملي الشعر،
رغم أنه من المبالغة التأكيد أنه يجب أن يكون
ملاكاً.
من الصعب أن نخمن من أين تأتي كبرياء الشعراء،
متى يلحقهم العار غالباً من كشف
ضعفهم.
أي رجل عاقل سيرغب بأن يكون مدينة عفاريت،
تتصرف وكأنها في منزلها، تتحدث بلغات عديدة،
وأولئك الذين لا يكتفون بسرقة شفتيه أو يده، يعملون على تغيير
مصيره من أجل فائدتهم ؟
صحيح أن ما هو مَرَضي يُثمَّنُ عالياً هذه الأيام،
وهكذا يمكن أن تظنوا أنني أمزح فحسب
أو أنني استنبطتُ وسيلة أخرى
لمدح الفن بمساعدة السخرية.
كان هناك وقت لم تُقرأ فيه إلا الكتب الحكيمة
لتساعدنا على تحمل ألمنا وبؤسنا.

هذا، في النهاية، ليس تماماً مثل
تصفح آلاف الأعمال الخارجة لتوها من العيادات
النفسية.
ولكن العالم مختلف عما يبدو عليه
ونحن نختلف عن كيفية رؤيتنا لأنفسنا في هذياناتنا.
والناس بالتالي يحافظون على استقامتهم الصامتة
مكتسبين هكذا احترام أقربائهم وجيرانهم.
إن هدف الشعر هو تذكيرنا
كم هو من الصعب أن نبقى شخصاً واحداً فحسب،
ذلك أن منزلنا مفتوح، ولا مفاتيح في الباب،
والضيوف اللامرئيون يدخلون ويخرجون بمشيئتهم.
أوافق أن ما أقوله هنا ليس شعراً،
بما أن القصائد يجب أن تكتب بشكل نادر وبتردد،
في حبس لا يُحتمل وفقط بأمل
أن الأرواح الخيرة، لا الشريرة، تختارنا كأداة لها.

ثمة الكثير هنا الذي يناسب الحالة المتطرفة لسلفيا بلاث. فقصائدها الأخيرة تقدم نفسها بكل انقضاض نمر يجلد بذيله، ولا يُغلب. وهي مكتوبة في حبس لا يُحتمل، وتأمل أن تكون أداة للأرواح الخيرة. وبالتأكيد تعكس الصعوبة التي واجهتها في البقاء شخصاً واحداً، فقصيدة مثل «السيدة لازاروس» تركز الهوية، بنحو مطلق، في جيشان تجدد، بينما تشتتها قصيدة «والدي» في انفجار تفريغ. وهناك قصائد أخرى بالإضافة إلى «والدي» هي مرضية. لكننا حين نقرأ الأناشيد المتأخرة مثل «مناطيد»، «لطف»، «الشق والشمعدان»، وحتى أخرى فارغة من العزاء البشري مثل «ليونيس»، فنحن بالتأكيد نقرأ عملاً لامرأة ما كتبت وهي تأمل أن الأرواح الخيرة تختارها كأداة لها.

ليس هناك خلل شعري في عمل بلاث. ما يمكن أن يحدّه في النهاية هو موضوعه المهيمن حول اكتشاف الذات وتعريفها، رغم أن هذا الاهتمام يجب أن يُفهم كحملة شجاعة متواصلة ضد الثقب الأسود للكآبة والانتحار. لا أقترح أن الذات ليست الحقل الملائم للشعر. لكنني أعتقد أن العمل الأعظم يتحقق حين يتم نسيان معين للذات، أو على الأقل اكتمال لامتلاك الذات غير موجود لدى سلفيا بلاث. فاستخدامها للأسطورة، على سبيل المثال، يميل إلى تقييد إيحاءات الأصل، الأكثر اتساعاً، بتطبيقات معينة من حياتها الخاصة. وهذا على ما يبدو أكثر صحة في بداية مهنتها، ولا ينطبق على مناسبات أسطورية مستعملة مثل «شجرة الدردار». لكن ذكاءها الأدبي لم يتوقف أبداً عن سبر المادة العاطفية، أو السيرية المفترضة، من أجل إمكانية ترجمتها إلى مصطلحات مماثلة من الأدب أو الأسطورة. ففي قصيدة مثل «آرييل»، المكافآت جلية: تبتلع المناسبة السيرية التلميح الأصلي ويبتلعها في آن، وليس هناك إحساس بعنصر واحد يجند الآخر. أما في «السيدة لازاروس» فيُسخَّر الرنين الثقافي للقصة الأصلية من أجل هدف مبرر للذات بشكل قوي جداً، بحيث أن الأبعاد المعرفية المتجاوزة للذات ـ التي تمنحها الأسطورة مدخلاً بشكل نموذجي ـ تُقلل من أجل الحاجة الشخصية المتوترة للشاعرة.

ولكن حتى حين يبحث المرء عن طريقة للتعبير عما يحس بأنه قيد، يتذكر شباب هذا الشاعرة، ويتذكر أيضاً أن تلك «الاحتياجات الشخصية المتوترة» هي التي منحت عملها درجة إيقاعه واحتراقه. تنتمي قصائدها إلى التراث ليس لأنها أنجزت المتطلبات الشعرية التي لخصتها في البداية ـ تلك الاعتبارات الخاصة بالنبرة والتعبير والقانون الدرامي ـ ولكن لأنها أفعال كينونتها، كلمات تتدفق منها، كما يعبّر بوبر، القوة الفعالة.

وتظهر حقيقة كلام وردزورث الرائع، في مقدمته سنة 1802 لـ «الأناشيد الرعوية»، عن الطريقة التي يُعبر بها عن الطريقة الشعرية. فكلام وردزورث هو أروع كلام أعرفه عن العلاقة الإشكالية بين التفوق الفني والحقيقة، بين آرييل وبروسبيرو، بين الشعر كدافع والشعر كنقد للحياة. ويتضمن الاقتباس التالي ربما جملة تتجاوز المألوف، ويمكن أن يظهر بعض التوتر المتعلق ببناء الجمل، ولكنه يغطي الكثير من الأرضية الجوهرية:

> لا يعني هذا القول بأنني كنت أبدأ الكتابة دوماً وفي ذهني هدف مميز مُدرك شكلياً؛ ولكنني أعتقد أن عاداتي في التأمل تشكّل مشاعري، كما أن وصفي لتلك الأشياء التي تثير تلك المشاعر، ينطوي على هدف. وإذا كنتُ مخطئاً في هذا فإنني لا أمتلك الحق الكافي بأن أكون شاعراً. ذلك أن الشعر الجيد هو تدفق تلقائي للعواطف القوية: ولكن رغم أن هذا صحيح، فإن القصائد التي لها قيمة، والتي تتناول موضوعات شتى، لا يبدعها إلا شخص يتملّكه ما يتخطى الحساسية العضوية العادية، ويفكر طويلاً وبنحو عميق. ذلك أن أفكارنا الممثلة لكل عواطفنا السابقة تُعدّل وتوجّه دفق عاطفتنا المتواصل؛ وكما نكتشف عبر تأمل علاقة هذه الأفكار العامة مع بعضها بعضاً ما هو مهم للبشر، فإن عواطفنا، تترابط أيضاً، عبر تكرار ومواصلة هذا الفعل، مع موضوعات مهمة، وأخيراً، إذا كنا نملك كثيراً من الحساسية، فإننا سننتج عادات ذهنية كهذه، وسنصف الأشياء، ونعبر عن عواطف من تلك الطبيعة، عبر طاعة

دوافع هذه العادات بشكل أعمى وعادي وفي ارتباط كهذا مع بعضها بعضاً، بحيث يتنوّر فهم الكائن الذي نخاطبه وتغنى عواطفه، إن كان في حالة صحية من الترابط.

يعلن وردزورث، بنحو جوهري، أن ما يهم هو النوعية، وكثافة واتساع اهتمامات الشاعر بين أوقات الكتابة، وجاذبية ونقاء شهوات الذهن وتطبيقاته بين لحظات الإلهام. هذا ما يحدد القيمة الإنسانية المطلقة لفعل الشعر. ويبقى ذلك الفعل حراً، وحاكماً للذات، وباحثاً عن الذات، لكن قيمة الغنيمة التي يحضرها من غارته على الممتنع عن التعبير تعتمد على المقدرة العاطفية وعلى المصدر الفكري وعلى الحضارة العامة التي يؤكدها الشاعر المتمكن بين الغارات.

الفهرس

Seamus Heaney

شيموس هيني (Seamus Heaney) هو أحد أهم الشعراء والنقاد الأيرلنديين، وقد حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٩٥ تتويجاً لإنجازات إبداعية فريدة في مجال الشعر والنقد، وفي هذا الكتاب الذي يحمل عنوان «سلطة اللسان» يسلط هيني الضوء على شعراء عانوا من القمع السياسي ويقوّم من جديد تجربة شعراء كبار كأودن واليوت وسلفيا بلاث وماندلشتام ولويل وغيرهم مقارباً تجاربهم من منظورات جديدة.

وهو، في هذا الكتاب، يعلن أن فعل الكتابة يجب أن يكون متحرراً من الإكراهات والقيود الإيديولوجية، وأن الشعر يجب أن ينقذ الحقيقة والعدالة من أنقاض التاريخ، وأن يرفض كلّ أشكال الاستبداد والقمع.

غرافيك : باسم صباغ

بدايات